

MARIA CATARINA VALENTE DE FIGUEIREDO

**PATRIMONIALIZAR AS PINTURAS MURAIS DA
CIDADE DE LISBOA NA ÉPOCA DO ESTADO NOVO**

Tese de Doutoramento defendida em prova pública na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 5 de dezembro de 2017, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação nº 325/2017, de 18 de outubro de 2017, com a seguinte composição:

Presidente:

Prof. Doutor Manuel Azevedo Antunes – por Delegação do Sr. Reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT);

Arguente Externo: Prof. Doutor Pedro Aboim - Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril – ESHTe;

Vogais:

Prof. Doutor Mário Nuno de Bento Antas – Museu Nacional de Arqueologia (MNA) e (ULHT);

Prof. Doutor Pedro Jorge de Oliveira Pereira Leite – Investigador CES/Universidade de Coimbra;

Prof. Doutor Manuel Serafim Pinto – (ULHT);

Prof. Doutor Manuel Antunes – (ULHT);

Prof^a Doutora Ana Paula Fitas - Alto Comissariado das Migrações;

Orientador – Professor Doutor Mário Caneva de Magalhães Moutinho – (ULHT).

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração

Departamento de Museologia

Lisboa

2017

(página intencionalmente deixada em branco)

Para a minha filha Carolina

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Prof. Doutor Mário Moutinho pela forma notável como orientou esta Tese.

Agradeço em especial aos Professores Pedro Pereira Leite, Manuel Antunes, Mário Nuno Antas e Pedro Aboim, que no decorrer desta Tese, auxiliaram e clarificaram os vários temas abordados, ajudando a consolidar os diversos capítulos.

Agradeço também a todos os Professores, da parte curricular do presente Doutoramento, pela forma como me transmitiram todos os conhecimentos sobre Museologia.

Agradeço igualmente à ULHT, a oportunidade e a concessão de uma Bolsa, para a realização do Doutoramento.

Agradeço ainda ao ex-colega e amigo Joaquim Inácio Caetano por todo o apoio no tema e a cedência de algumas fotografias.

Agradeço aos meus amigos Susana Varela Flor e Pedro Flor muito particularmente nas consultas bibliográficas.

Uma palavra de agradecimento aos entrevistados, José Mattoso e Fernando Dourdil, e a todas as entidades, que de forma voluntária, cederam imagens e permitiram a recolha de outras informações e imagens.

Por fim, agradeço a toda a minha Família, pelo seu apoio incondicional, e em especial ao meu marido e a minha filha Carolina.

RESUMO

Esta Tese centra-se na musealização das pinturas murais na época do Estado Novo na cidade de Lisboa de particular relevância histórica e museológica. Pretende-se assim relacionar a museologia com o património mural, tendo como base a identificação dos locais de pintura mural, bem como os edifícios onde estas estão inseridas, analisando a sua perspetiva histórica, os seus autores/*encomendadores* e o enquadramento sociocultural que prevaleceu outrora e hoje.

Para a disseminação do conhecimento sobre a arte mural no “modernismo” nacional, teve-se em consideração toda a envolvente “sacralizada” – significado ideológico - e “dessacralizada” dos objetos em estudo e que refletem a sua componente bibliográfica, simbólica e visual, bem como o todo um processo de transmissão de conhecimentos, heranças e memórias coletivas e que são a base da nova museologia social e interdisciplinar.

Particular relevância deve ser tida em conta para as imagens (fotografias) que acompanham esta Tese e que refletem a procura do autor pelas mesmas no seu espaço-tempo local e virtual, bem como um levantamento sobre o seu estado de conservação atual, das suas técnicas artísticas, envolvente e da bibliografia e biografia dos autores que as criaram.

Pode-se assim concluir que o estudo realizado é uma contribuição para a musealização de uma época onde se destacou a pintura mural moderna, esperando-se acima de tudo que este possa vir a contribuir para um maior envolvimento das comunidades naquilo que é o seu (re)conhecimento identitário e as suas memórias.

Palavras-chaves: *Museologia; Património; Pinturas Murais; Simbologia; Espaços Públicos; Estado Novo*

ABSTRACT

This thesis focuses on the musealization of the murals paintings at the period of *Estado Novo* in the City of Lisbon and of historical and museological relevance. The aim is to relate museology with the mural heritage, based on the identification of buildings and where mural sites were inserted, analyzing their historical perspective, the authors/commissioners and the sociocultural environment that prevailed once and nowadays.

For the dissemination of knowledge about the wall art during the national "modernism", considered all the surrounding "sacralized" - ideological significance - and "deseccated" of the objects under study reflecting their literature, symbolic and visual component, and the whole process of transmission of knowledge, heritage and collective memories and which are the basis of social and interdisciplinary museology.

Attention should be considered for the images (photographs) accompanying this Thesis that reflect the author's search for them in site and virtual space-time, as well as a survey of their current conservation status, their artistic techniques, engaging into the bibliography and biography of the authors who created them.

One can thus conclude that the study is a contribution to the musealization of a time where modern mural was excelled, hoping above all that this is likely to contribute to a greater involvement of the communities in what is their (re)identity's knowledge and memories.

Keywords: *Museology; Heritage; Mural Paintings; Symbolology; Commons; Estado Novo*

ABREVIATURAS E SIGLAS

AHME – Arquivo Histórico do Ministério da Educação
ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo
APL – Administração do Porto de Lisboa
BNP – Biblioteca Nacional de Portugal
BND – Biblioteca Nacional Digital
CCB – Centro Cultural de Belém
CML – Câmara Municipal de Lisboa
CSBA – Conselho Superior de Belas Artes
DGEMN – Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
DGESBA – Direcção-Geral do Ensino Superior e Belas Artes
DGPC – Direção Geral Património e Cultura
DN – Diário de Notícias
DNISP – Delegação das Novas Instalações para Serviços Públicos
ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
ESBAP – Escola Superior de Belas Artes do Porto
FCG – Fundação Calouste Gulbenkian
ICOM – Conselho Internacional de Museus
ICOMOS – Conselho Internacional de Monumento e Sítios
IGEC – Inspeção Geral da Educação e Ciência
IHRU – Instituto de Habitação e Reabilitação Urbana
INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda
IPO – Instituto Português de Oncologia
IURD – Igreja Universal Reino Deus
MAP – Museu de Arte Popular
MEN – Ministério da Educação Nacional
MIP – Ministério da Instrução Pública
MINOM – Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga
MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea
MOPC – Ministério das Obras Públicas e Comunicações

QR – *Quick Response*

RA – Realidade Aumentada

RGEU – Regulamento Geral das Edificações Urbanas

SGMF – Secretaria Geral Ministério das Finanças

SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes

SNI - Secretariado Nacional de Informação

SNP – Sociedade Nacional Pastoral

SPN – Secretariado Propaganda Nacional

RTP – Radiotelevisão Portuguesa

TIC – Tecnologias de Informação e Comunicação

ULHT – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

ÍNDICE

ÍNDICE DE TABELAS	13
ÍNDICE DE FIGURAS	14
INTRODUÇÃO	33
Objeto de Estudo	34
A Problemática.....	35
Fontes Teóricas	39
Metodologia da Investigação	42
A Escolha do Tema	43
Estrutura da Tese.....	46
CAPÍTULO I – ESTADO DA ARTE	47
1.1 A Importância da Pintura Mural em Portugal	48
1.2 Património e Conceitos de Musealização	54
1.3 Problematização da Arte Pública como Património Urbano	59
1.3.1 Significado Ideológico dos Espaços Públicos	69
1.3.2. Do Espaço “Sacralizado” ao Espaço “Dessacralizado”	72
1.4 A Importância das Novas Tecnologias e os Museus Virtuais.....	75
CAPÍTULO II - A PINTURA MURAL COMO INSTRUMENTO DO ESTADO NOVO.....	79
2.1 A Pintura Mural como Instrumento Do Estado Novo.....	80
2.2 O Artista e o Encomendador	87
2.3 Técnicas de Pintura Mural	90
CAPÍTULO III - A PINTURA MURAL DO ESTADO NOVO NA CIDADE DE LISBOA: CASO DE ESTUDO	93
3.1. Edifícios de Ensino Básico	110
3.1.1 Escola D. Luísa de Gusmão	110
3.1.2 Escola Padre António Vieira	117

3.1.3 Escola Patrício Prazeres	119
3.1.4 Escola Básica Raúl Lino.....	126
.....	126
3.2 Ensino Superior.....	147
3.2.1 Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa.....	149
3.2.2 Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa	161
3.2.3 Reitoria da Universidade de Lisboa	176
3.3. Edifícios Culturais e de Lazer	193
3.3.1 Antigo Cinema de Alvalade	193
3.3.2 Antigo Cinema Império.....	205
3.3.3 Antigo Cinema Paris (em ruínas)	211
3.3.4 Café Império (Almirante Reis).....	220
3.3.5 Biblioteca Nacional de Portugal.....	228
3.3.6 Fundação Calouste Gulbenkian.....	255
3.3.7 Museu da Farmácia	262
3.3.8 Museu de Arte Popular.....	270
3.3.9 Restaurante Panorâmico de Monsanto (abandonado)	278
3.4. Edifícios Particulares	283
3.4.1 Edifício Bloco Águas Livres	283
3.4.2 Prédio nº 158 e Prédio nº 160 da Avenida do Brasil	287
3.4.3 Prédio nº 74 da Avenida de Roma.....	292
3.5 Edifícios Religiosos	298
3.5.1 Igreja Nossa Senhora do Rosário de Fátima	298
3.5.2 Igreja São João de Brito:	314
3.5.3 Igreja de São João de Deus:	319
3.5.4 Igreja do Santo Contestável.....	324

3.6 Organismos Estatais	327
3.6.1 Assembleia da República (Salão Nobre)	327
3.6.2 Casa da Moeda (INCM, 2015; Tostões, 1995).....	337
3.6.3 Instituto Português de Oncologia	342
3.6.4 Ministério das Finanças	352
3.6.5 Palácio da Justiça (Figueiredo, Bandeira, & Gonçalves, 2016)	358
3.7 Edifícios de Exceção	361
3.7.1 Diário de Notícias	361
3.7.2 Gare Marítima de Alcântara	367
3.7.3 Gare Marítima da Rocha do Conde D' Óbidos	383
3.8. Bibliografia dos Artistas	395
3.8.1 Pintores	395
3.8.1.1 Almada Negreiros.....	395
3.8.1.2 António Soares	398
3.8.1.3 Carlos Botelho	400
3.8.1.4 Daciano da Costa (Rato, 2002; Martins, 2006)	401
3.8.1.5 Domingos Rebelo	403
3.8.1.6 Domingos Soares Branco (Cid, 2013)	406
3.8.1.7 Eduardo Anahory (Borges, 2010).....	408
3.8.1.8 Estrela Faria (França, 1974, 1991; Borges, 2010).....	410
3.8.1.9 Henrique Franco	411
3.8.1.10 Joaquim Rebocho	412
3.8.1.11 Lino António	413
3.8.1.12 Luís Dourdil.....	415
3.8.1.13 Manuel Lapa	417
3.8.1.14 Martins Barata	418
3.8.1.15 Paulo Ferreira	419
3.8.1.16 Paulo Guilherme	420
3.8.1.17 Portela Júnior.....	421
3.8.1.18 Sousa Lopes	422

3.8.1.19 Thomaz de Mello (Tom) (França, 1991; Salgueiro, 2012; Cardoso, 2013)	423
3.8.2 Arquitetos	424
3.8.2.1 António Pardal Monteiro	424
3.8.2.2 António Lino	425
3.8.2.3 Alberto Pessoa	425
3.8.2.4 Bartolomeu Costa Cabral	425
3.8.2.5 Carlos Ramos	426
3.8.2.6 Cassiano Branco	427
3.8.2.7 Chaves da Costa	427
3.8.2.8 Hermann Distel	427
3.8.2.9 Januário Godinho (Vechina, 2012)	428
3.8.2.10 João Andresen	429
3.8.2.11 Jorge Segurado (Pereira, 2012; Cerqueira, 2009)	430
3.8.2.12 José Lima Franco (Brito, 1991; Quinta, 2010)	430
3.8.2.13 Nuno Teotónio Pereira (Silva, 2016)	431
3.8.2.14 Porfírio Pardal Monteiro	432
3.8.2.15 Pedro Cid	433
3.8.2.16 Raul Lino (Silva, 2011)	434
3.8.2.17 Rui Jervis Athouguia	436
3.8.2.18 Vasco de Moraes Palmeiro Regaleira (Fernandes, 2003; Cunha, 2014)	437
3.8.2.19 Victor Manuel Carvalho Piloto (Fernandes, 1995)	437
3.9. Roteiro online	438
CONCLUSÃO	443
BIBLIOGRAFIA CITADA	447
BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA	457
GLOSSÁRIO	459
ÍNDICE REMISSIVO	460
APÊNDICE I – GUIÃO E TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS	i

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Síntese de três décadas de muralismo em Lisboa (1930/60)	94
Tabela 2 – Acesso por transporte público à pintura mural/edifício	440

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Fachada do edifício (2015).	110
Figura 2 – Pannel alusivo à evocação a D. Luísa de Gusmão e alegoria ao ensino da escola feminina (fonte: http://static.wixstatic.com/media).....	112
Figura 3 – Pannel alusivo à evocação a D. Luísa de Gusmão e alegoria ao ensino da escola feminina. Pormenor central do mural com a representação da Rainha Dona Luísa de Gusmão e um brasão com as Armas de Luísa de Guzmán, Reina de Portugal (precedido por Isabel de Bourbon e sucedido por Maria Francisca de saboia), encimado pela coroa de Portugal. (fonte: http://static.wixstatic.com/media); D. Luísa de Gusmão está representada com uma flor branca na mão direita, símbolo de consentimento, e um lenço branco na mão esquerda, símbolo da paz que sabia difícil de prevalecer, entre Portugal e Espanha. Junto de D. Rainha de Gusmão do lado direito um “tumulo” encimado por uma cruz, possivelmente simbolizando a morte de seu marido, facto que a deixou regente do Reino. Do lado esquerdo encontra-se representado um cão de cor branca, personificando a lealdade que demarcou a sua posição ao se tornar Rainha de Portugal.	113
Figura 4 – Pormenor do pannel, no primeiro plano observamos os labores aprendidos na escola, como os diversos trabalhos manuais, de costura e bordados. No segundo plano, mais recuado no canto superior esquerdo, observamos um pormenor da cidade de Lisboa onde se observam os limites dos muros do castelo de São Jorge. Na água uma possível caravela (fonte: http://static.wixstatic.com/media).	114
Figura 5 – Pannel alusivo à evocação a D. Luísa de Gusmão e alegoria ao ensino da escola feminina. Observamos os labores aprendidos na escola como artes plásticas, trabalhos manuais (desenhar, pintar e moldar) (fonte: http://static.wixstatic.com/media).	115
Figura 6 – Fachada do edifício (2015).	118
Figura 7 – Pintura mural alusiva à vida e obra do Padre António Vieira em desenho abstrato e isotérico (imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano).....	118
Figura 8 – Fachada do edifício (fonte: http://static.wixstatic.com).....	119
Figura 9 – Pintura mural da Escola Patrício Prazeres alusivo ao desporto, exibindo quatro rapazes (alunos) e um professor que observa os movimentos destes. No canto superior direito uma outra figura masculina olha por uma janela, a aula de ginástica (imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano).	120
Figura 10 – Pormenor da pintura: professor a observar os movimentos do aluno (imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano).	121
Figura 11 – Pormenor da assinatura do autor e da data de execução da obra (imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano).	122
Figura 12 – Pintura mural da Escola Patrício Prazeres alusivo ao estudo, onde se observa ao centro um globo terrestre e envolta a figura de quatro raparigas a estudar (imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano).	122
Figura 13 – Pormenor do globo terrestre (2015).	123
Figura 14 – Pormenor da pintura onde se observa no canto inferior direito a assinatura do autor e a data de execução da obra (imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano).	124
Figura 15 – Imagem da fachada do edifício (2016).....	126

Figura 16 – Imagens de um dos livros <i>Animais nossos Amigos</i> de Afonso Lopes Vieira (fonte: http://static.fnac-static.com e http://4.bp.blogspot.com).....	127
Figura 17 – Pormenor do mural onde se observa uma cabra a comer erva debaixo de uma parreira. (2016).	127
Figura 18 – Pormenor do mural onde se observa a galinha a defender os seus pintos de uma lagartixa (2016).....	128
Figura 19 – Átrio da entrada com pintura decorativa da autoria de Raúl Lino. Em tons suaves e coloridos encontram-se ao centro uma esfera armilar envolta de uma cartela a encimar uma fita e em redor vasos de flores entrelaçados em grinaldas, fitas e bandeiras (2016).	129
Figura 20 – Átrio de entrada com pintura decorativa da autoria de Raúl Lino. Pormenor da esfera armilar num fundo azul envolta de uma cartela em tom ocre e em redor entrelaçados de grinaldas e bandeiras (2016).	129
Figura 21 – Átrio de entrada com pintura decorativa da autoria de Raúl Lino. Em tons suaves e coloridos observa-se ao centro uma caravela com dois corvos (símbolo de Lisboa) envolta uma cartela a encimar uma fita, em redor vasos de flores entrelaçados em grinaldas, fitas e bandeiras (2016).....	130
Figura 22 – Pormenor da pintura onde se observa uma caravela e os dois corvos (símbolo de Lisboa), esta dentro de uma cartela, a encimar uma fita e em redor vasos de flores entrelaçados em grinaldas, fitas e bandeiras (2016).	130
Figura 23 – Pormenor da pintura onde se observa um escudo com as quinas de Portugal, este dentro de uma cartela, a encimar uma fita e em redor vasos de flores entrelaçados em grinaldas, fitas e bandeiras (2016).	131
Figura 24 – Pormenor do teto onde se observa um papagaio de papel com uma grinalda (2016).	131
Figura 25 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observa um campo de espigas com coroas de flores e andorinhas (2016).	132
Figura 26 – Pormenor do campo de espigas com as andorinhas e as coroas de flores (2016).	132
Figura 27 – Pormenor do campo de espigas onde se observa um portão envolvido numa trepadeira de flores (2016).....	133
Figura 28 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observa um campo com arbustos e coelhos (2016).	133
Figura 29 – Pormenor (2016).	133
Figura 30 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observam limoeiros, pássaros e sapos (2016).	134
Figura 31 – Pormenor da pintura, ao centro um morangueiro no ar duas andorinhas a voar, a ladear limoeiros (2016).....	134
Figura 32 – Pormenor da pintura, ao centro um sapo que repara num pássaro a ladear limoeiros e aves a voar (2016).....	134
Figura 33 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observam arcos floridos que intercalam com janelas, bebedouro de pássaros (2016).....	135
Figura 34 – Pormenor dos arcos floridos que intercalam com janelas, bebedouro de pássaros, cheios de pormenor que embora simples enriquecem a composição (2016).	135

Figura 35 – Pormenor onde se observa um pássaro à janela e um bebedouro e comedouro com pássaros (2016).	135
Figura 36 – Pormenor onde se observam bebedouros e comedouros com pássaros (2016).	136
Figura 37 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observam cestos com legumes e fruta que intercalam com vasos de flores sobre um muro com um lambrim de cor avermelhado (2016).	136
Figura 38 – Pormenor de um cesto com legumes a ladear vasos de flores sobre um muro com um lambrim de cor avermelhado (2016).	136
Figura 39 – Pormenor de um cesto com fruta, a ladear vasos de flores sobre um muro com um lambrim de cor avermelhado (2016).	137
Figura 40 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observam árvores de fruto e vários animais como galinhas e patos (2016).	137
Figura 41 – Pormenor da pintura com as árvores de fruto um pato que observa um caracol e um galo (2016).	138
Figura 42 – Pormenor da pintura com as árvores de fruto um pássaro possível (Perua) e um coelho a comer uma maçã (2016).	138
Figura 43 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observam grelhas de madeira e colunas de pedra ambas entrelaçadas por umas videiras, ao centro uma cabra a comer folhas em volta vários pássaros (pombos, pardais e um melro preto) (2016).	139
Figura 44 – Pormenor onde se observa e no canto direito uma grelha de madeira e madeira envolvida por uma videira, ao centro um melro-preto dois pardais, a ladear duas colunas de pedra (2016).	139
Figura 45 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, com um cenário campestre com vasos de flores e casas de madeira para pássaros e os respetivos pássaros (2016).	140
Figura 46 – Pormenor da pintura onde se observa um pássaro a levar no bico alimento para os seus filhos que se encontram dentro de uma casa para pássaros de madeira (2016).	141
Figura 47 – Pintura mural alusivos aos “Ofícios de Alcântara”, situado no corredor da autoria de António Soares. Representando um grupo de homens operários e um homem a trabalhar com teodolito (um instrumento de precisão ótico utilizado para medir ângulos verticais e horizontais utilizado em áreas como construção civil, topografia, agricultura, entre outras) (2016).	142
Figura 48 – Mural alusivos aos “Ofícios de Alcântara” situado no corredor representando homens a trabalhar o ferro e o uso da bigorna para moldar as peças. No canto superior esquerdo emoldurado (António1918) assinatura de António Soares e a data de execução da obra 1918 (fonte: http://1.bp.blogspot.com , imagem antiga do espólio da família antes da intervenção de restauro).	142
Figura 49 – Pormenor da pintura alusiva aos “Ofícios de Alcântara” representando homens a trabalhar o ferro e o uso da bigorna para moldar as peças. No canto superior esquerdo emoldurado (António1918) assinatura de António Soares e a data de execução da obra 1918 (2016).	143
Figura 50 – Mural alusivos aos “Ofícios de Alcântara” e práticas da época. Verifica-se o uso do burro para transporte na lavoura (trabalho) (fonte: http://1.bp.blogspot.com , imagem antiga espólio da família, antes da intervenção de restauro).	143

Figura 51 – Pormenor mural alusivos aos “Ofícios de Alcântara” onde se observa o uso do burro no trabalho seguido de um grupo de homens e junto de cestas de verga (2016).....	144
Figura 52 – Mural alusivos aos “Ofícios de Alcântara” contendo ao centro duas figuras uma mulher e um homem que se encontram sentados de costas para uma bigorna que está emoldurada por uma coroa de flores. A ladear duas crianças desnudas suportam um vaso de flores (fonte: http://1.bp.blogspot.com , imagem antiga espólio da família, antes da intervenção de restauro).....	144
Figura 53 – Pormenor da pintura contendo ao centro da composição duas figuras, uma mulher e um homem que se encontram sentados de costas para uma bigorna que está emoldurada por uma coroa de flores. A ladear duas crianças desnudas suportam um vaso de flores (2016).	145
Figura 54 – Mural alusivos aos “Ofícios de Alcântara”, representando o símbolo da família e do trabalho, prática comum dos ideais que eram impostos na época (Deus, Pátria, Família e Trabalho), onde se observa a assinatura do autor e a data de execução da obra (fonte: http://2.bp.blogspot.com , imagem antiga espólio da família, antes da intervenção de restauro).	145
Figura 55 – Pormenor do mural alusivo aos “Ofícios de Alcântara” representando o símbolo da família e do trabalho, pratica comum dos ideais que eram impostos na época (Deus, Pátria, Família e Trabalho), onde se observa no canto superior esquerdo a assinatura do autor e a data de execução da obra (2016).....	146
Figura 56 – Pinturas murais da fachada da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (2015).	150
Figura 57 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando na parte superior do painel “O Código de Hammurabi Shamash, deus do sol e da justiça, transmite a Hammurabi, rei da Suméria (atual região do Iraque), os símbolos da autoridade. Até o governo de Hammurabi, as leis que disciplinavam os direitos e os deveres dos babilónios eram transmitidas através da oralidade”. No plano seguinte a representação da “Fuga dos hebreus do Egipto, guiados por Moisés, com uma representação das tábuas da lei à esquerda e, à direita, uma estrela hebraica de seis pontas” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).	150
Figura 58 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Pitágoras, filósofo e matemático grego, acompanhado por um triângulo retângulo em alusão à formulação do teorema, aqui representado enquanto impulsionador da definição de “justiça aritmética” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).....	151
Figura 59 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Heraclito de Éfeso. Posicionado frente a um rio fixado a tracejado, acompanha-o um fragmento relativo ao devir natural: “Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio.” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).	151
Figura 60 - No plano superior representação de “Platão e Aristóteles, ambos de pé envergando togas.” No plano inferior a representação de “Creonte e Antígona. Figuras da mitologia grega, em diálogo, no qual Antígona defende a superioridade das leis divinas sobre a lei escrita do Homem” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).	152
Figura 61 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Cícero, filósofo, jurista e político romano, com as suas três obras, “As Leis”, “Tratado da República” e “Tratado dos Deveres” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).....	153

Figura 62 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Paulo com citações da carta aos Romanos e S. Agostinho, com referência a: “Lei Eterna”, “A Cidade de Deus”, “A Ordem”, “Diálogo sobre o Livre Arbítrio” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).	154
Figura 63 – Pormenor do painel lateral direito onde estão representados “Decênviro, uma comissão de 10 magistrados que na Roma antiga foram encarregados da codificação das leis (Lei das XII Tábuas).” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).	155
Figura 64 – Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados “Cinco juristas do Séc. II e III, de toga e segurando pergaminhos, figuras decisivas no desenvolvimento da jurisprudência no Império: Gaio, Domício Ulpiano, Paulo, Papiniano e Modestino” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).	155
Figura 65 – Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados “Imperador bizantino Justiniano I, coroado, com halo, adornado com peças de ouro, segurando uma cesta e rodeado de quatro quadrados, indicativos da sua atividade jurídica: “Instituições”, “Digesto”, “Código” e “Novelas” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).	156
Figura 66 – Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados “Período Visigótico: S. Isidoro de Sevilha, Eurico, Alarico II, Leovigildo, Recesvindo, S. Martinho de Dume” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).	156
Figura 67 – Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados S. Tomás de Aquino, Bártolo, João das Regras, Ruy Fernandes, Ruy da Grã, Pedro, Barbosa” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).	157
Figura 68 – Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados “Jorge Cabedo, Domingos Portugal, Francisco Suarez, Marquês de Pombal, Pascoal Freire dos Reis, António Ribeiro dos Santos”. (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).	157
Figura 69 – Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados “Mouzinho da Silveira, Coelho da Rocha, Manuel Fernandes Thomaz, Levy Maria Jordão, Visconde de Seabra e Vicente Ferrer de Netto Paiva.” (2015).	158
Figura 70 – Pormenor da assinatura do autor e da data de execução da obra (2015).	158
Figura 71 – Painéis Murais da fachada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com o tema alusivo à literatura universal e portuguesa (2015).	162
Figura 72 – Pormenor da assinatura do autor e da data da execução da obra (2015).	163
Figura 73 – Pormenor do painel central, representando os “Lusíadas de Luís Vaz de Camões, fixando Vasco da Gama ante a Máquina do Mundo, (Canto X, estrofes 74-91)” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	163
Figura 74 – Pormenor do painel lateral esquerdo, expondo o episódio bíblico de “Adão e Eva a serem expulsos do paraíso (Livro do Génesis 3, 1-23)” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	164
Figura 75 – Pormenor do painel lateral esquerdo representando “Prometeu Agrilhado de Esquilo” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	164
Figura 76 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Odisseia de Homero” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	165
Figura 77 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Eneida de Virgílio” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	165
Figura 78 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Santo António de Lisboa” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	166

Figura 79 – Pormenor do painel lateral esquerdo representando “A Divina Comédia de Dante Alighieri” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	167
Figura 80 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Auto da Lusitânia de Gil Vicente e D. Quixote de la Mancha de Miguel de Cervantes” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	168
Figura 81 – Pormenor do painel lateral direito representando a “Torre de Montaigne” que substituiu a ideia inicial do artista de representar o “modo de figurar uma batalha” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	169
Figura 82 – Pormenor do painel lateral direito representando o “Código Atlântico de Leonardo da Vinci” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	169
Figura 83 – Pormenor do painel lateral direito representando a “peregrinação de Fernão Mendes Pinto” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	170
Figura 84 – Pormenor do painel lateral direito, representando “Hamlet de William Shakespeare e	171
Figura 85 – Pormenor do painel lateral esquerdo representando uma alusão a “Dostoiévski” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	171
Figura 86 – Pormenor do painel lateral direito representando “Eurico, o Presbítero de Alexandre Herculano, Viagens na minha terra de Almeida Garrett” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	172
Figura 87 – Pormenor do painel lateral direito representando “Soneto à Virgem de Antero de Quental” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	173
Figura 88 – Pormenor do painel lateral direito representando uma “Correspondência de Fradique Mendes de Eça de Queirós” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	174
Figura 89 – Pormenor do painel lateral direito, representando “Heterónimos de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos) e O Menino de sua mãe de Fernando Pessoa” (fonte: http://www.monumentos.pt) (2015).	175
Figura 90 – Painéis murais da fachada principal da Reitoria da Universidade de Lisboa (Fotos de 2015).	178
Figura 91 – Pormenor do painel lateral esquerda, representando uma alegoria à Cidade de Lisboa. Reprodução de Lisboa vista do mar, onde observa algumas embarcações na água (Fotos de 2015).	178
Figura 92 – Pormenor do painel lateral esquerdo representando temas do Zodíacos expostos de cor ocre os signos de Carneiro, Touro e Gémeos sobre paralelas e estrelas de cor branca (Foto 2015).	179
Figura 93 – Pormenor do painel lateral esquerda representando temas dos Zodíacos expostos de cor ocre os signos de Caranguejo, Leão e Virgem sobre paralelas e estrelas de cor branca (Foto 2015).	180
Figura 94 – Pormenor do painel lateral direito, representando um conjunto com os hemisféricos terrestres e marítimos (2015).	181
Figura 95 – Pormenor do painel lateral direito representando um conjunto com os hemisféricos terrestres e marítimos e o Zodíaco expostos de cor ocre os signos de Balança, Escorpião e Sagitário sobre paralelas e estrelas de cor branca (2015).	182
Figura 96 – Pormenor da esfera armilar (2015).	183

Figura 97 – Pormenor dos painéis murais da fachada lateral direita representando um conjunto com os hemisféricos terrestres e marítimos e o Zodíaco expostos de cor ocre os signos de Capricórnio, Aquário e Peixes sobre paralelas e estrelas de cor branca (2015)...	184
Figura 98 – Pormenor da assinatura do autor e data da execução da obra (2015).	185
Figura 99 – Painéis murais da fachada da retaguarda da entrada principal da Reitoria da Universidade de Lisboa. Representando Apolo e Atena (2015).	185
Figura 100 – Pormenor da assinatura do autor e data da execução da obra (2015).	186
Figura 101 – Painel lateral esquerdo, representando Apolo, Deus do Sol (2015).....	187
Figura 102 – Pormenor lateral esquerdo, representando um Pentagrama (1- Psique, 2 – Zeus, 3- Cárites, 4- Apolo, 5- Afrodite, 6- Hermes, 7- Atena, 8 – Dionísios, 9- Musas e 10 – Eros) (2015).	188
Figura 103 – Pormenor lateral esquerdo representando um galo solar frente ao astro alusivo à luz ao esclarecimento intelectual (2015).	189
Figura 104 – Pormenor lateral esquerdo representando estudantes da época (2015).....	189
Figura 105 – Pormenor lateral direito representando Atena em traje de guerreira. Na cabeça um capacete e na mão direita uma lança e na esquerda a égide junto a Atena a coruja que simboliza a sabedoria (2015).	190
Figura 106 – Pormenor lateral direito representando estudantes da época (2015).....	191
Figura 107 - Tema alusivo à divisa da Universidade de Lisboa, Ad Lucem, (Luz). A pintura expressa “o deslumbramento do homem pela luz que desvenda os mistérios do Universo”. Em tons neutros entre os azuis cinzas, sépias e negros, criando um cenário de enigmático, encontram-se três figuras desnudas que observam surpresas o aparecimento nos céus de uma outra figura (fonte: http://memoria.ul.pt).	192
Figura 108 - Tema alusivo à divisa da Universidade de Lisboa, Ad Lucem, (Luz). A pintura expõe “a sucessão de gerações no mesmo anseio de luz que a tradição comunica e a juventude prossegue”. Em tons neutros entre os azuis, cinzas, sépias e negros, criando um cenário de enigmático, encontram-se quatro figuras desnudas. Um dos pares encontra-se sentado a observar o outro par de costa para estes, de pé dirigindo-se em direção à claridade (Luz). No canto inferior direito observa-se a assinatura do autor e a data de execução da obra (Daciano Costa 1961) (Fonte: http://memoria.ul.pt).	192
Figura 109 – Imagem antiga da fachada do edifício (fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt).	193
Figura 110 – Imagem antiga onde se observa na parede fundeira o mural com o tema “Alegoria ao Cinema” (fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt).	194
Figura 111 – Imagem antiga, com a notícia da inauguração do cinema onde se observam figuras da elite e o embaixador do Brasil (fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt).....	195
Figura 112 – Fachada do edifício durante os anos de abandono (fonte: http://alvalade.no.sapo.pt).....	195
Figura 113 – Imagem do mural em muito mau estado de conservação durante a época de transição/abandono do edifício (Imagem cedida por Joaquim caetano).....	196
Figura 114 – Imagem da parede onde esteve o mural depois de sofrer um processo de strappo (remover a camada/película de pintura mural) pela empresa K4 durante a fase de restauro (Imagem cedida por Joaquim caetano).	197

Figura 115 – Imagem do mural durante a conservação e restauro (fonte: http://alexandre.pomar.typepad.com).	198
Figura 116 – Fachada do edifício atualmente (2015).	198
Figura 117 – Imagem do mural com o tema “Alegoria ao Cinema” e do edifício atualmente (2015).	199
Figura 118 – Pormenor da assinatura da autora Estrela Faria. É possível ainda verificar o mau estado de conservação da pintura (falta de aderência da pintura ao suporte) (2015). ..	199
Figura 119 – Pormenor do mural onde observamos duas figuras, uma dança (ballet) e a outra toca (guitarra Portuguesa), no canto inferior direito a representação de uma antiga bobina (filme). A envolver todo o cenário como pano de fundo a fita da bobina, como se estivesse a desvendar um filme (2015).	200
Figura 120 – Pormenor do mural onde observamos uma figura envolta em panos contendo um seio desnudado a ler e junto desta um globo terrestre. A envolver todo o cenário a fita da bobina (2015).	201
Figura 121 – Pormenor do mural com uma figura quase desnudada, montada num cavalo que paira no ar (2015).	202
Figura 122 – Pormenor do mural com uma figura de pé, exibindo uma máscara alusivo à festa, fantasia e mistério. A envolver todo o cenário a fita da bobina (2005).	203
Figura 123 – Pormenor do mural representando uma figura envolta em panos de pé, com uma mão a segurar as vestes e a outra depara-se caída e aberta, a face encontra-se virada para cima de olhos fechados (2005).	204
Figura 124 – Imagem antiga da fachada do edifício (fonte: http://2.bp.blogspot.com).	206
Figura 125 – Imagem atual da fachada do edifício (2015).	207
Figura 126 – Imagem do estudo (desenho a carvão) “esgrafitado” no Foyer em homenagem ao Cinema (Coleção C.M.L. Museu de Lisboa, fonte: http://4.bp.blogspot.com).	208
Figura 127 – Imagem antiga do mural alusivo ao mundo do espetáculo (teatro e cinema). Desenho em tom dourado sobre um fundo avermelhado. Onde se destacam a figura humana, uns de pé outros sentados, uns sozinhos outros acompanhados, envoltos em panos num cenário cénico (fonte: http://2.bp.blogspot.com).	208
Figura 128 – A pintura encontra-se tapada por cortinas (segundo o irmão da IRUD) por não se enquadrar na atual função (Igreja) (2015).	209
Figura 129 – Pormenor da pintura alusivo ao mundo do espetáculo (teatro e cinema) onde se observa o desenho de uma guitarra portuguesa sobre uma cadeira em tom dourado (folha de ouro), sobre um fundo avermelhado, com cenário cénico. Presencia-se ainda a assinatura do autor (2015).	210
Figura 130 – Pormenor do mural alusivo ao mundo do espetáculo (teatro e cinema) de desenho em tom dourado (folha de ouro) sobre um fundo avermelhado, onde observamos uma figura humana a segurar dois fantoches (2015).	210
Figura 131 – Imagem antiga da fachada do edifício (fonte: http://2.bp.blogspot.com).	212
Figura 132 – Imagem da fachada atualmente. (Fotografia cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).	213
Figura 133 – Imagem da fachada atualmente, onde ainda se observa a placa com o nome Paris. (Fotografia cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).	214
Figura 134 – Imagem do mural, onde observa o estado de degradação de todo o edifício (Fotografia cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).	215

Figura 135 – Imagem do mural de Paulo Guilherme alusivo ao Cinema. O autor retratou um cenário onde se presencia uma filmagem com vários figurantes e público, circundante no Casino de Paris (Imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).	216
Figura 136 – Pormenor do painel mural, da esquerda para a direita num primeiro plano observa-se um grupo de figuras masculinas e femininas a conversar, em seguida uma figura masculina segura um refletor de luz, para a figura feminina que se encontra com vestes de espetáculo (maiô e chapéu vermelho contendo de penas). No segundo plano, no canto superior, verifica-se inscrito num placar (Casino de Paris). Em seguida presenciamos parte da Basílica da Estrela (que se encontra na realidade perto do edifício) (Imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).	216
Figura 137 – Pormenor central do painel, onde se observa num primeiro plano uma figura feminina com vestes de espetáculo (maiô e chapéu vermelho contendo de penas) sob ela dois focos de luz. De frente desta, uma figura masculina sentado comanda a cena (espetáculo). Num segundo plano um grupo de figuras presencia a filmagem (Imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).	217
Figura 138 – Pormenor lateral direito do painel, observa-se em primeiro plano uma figura masculina a filmar em seguida podemos ver duas crianças a brincar com um arco de gancheta. Num segundo plano uma banca de venda de fruta e figuras a masculinas e femininas convivendo (Imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).	218
Figura 139 – Pormenor da assinatura do autor e data de execução da obra (Imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).	219
Figura 140 - Imagem antiga da fachada do edifício (fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt).	221
Figura 141 – Imagem atual da fachada do edifício (2015).	222
Figura 142 - Imagem antiga, onde se observa o pintor Luís Dourdil a pintar os painéis (fonte: http://4.bp.blogspot.com).	223
Figura 143 – Imagem atual do mural alusivo ao convívio de desenho e linhas geométricas “abstratas” com tons neutros (pasteis, ocre e sépias). O autor retrata um ambiente descontraído com figuras masculinas e femininas a conversar (2015).	225
Figura 144 – Pormenor do painel com as várias figuras masculinas e femininas, umas sentadas e outras de pé, num ambiente descontraído e cénico (fonte: https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net).	225
Figura 145 – Um outro pormenor (2015).	226
Figura 146 – Pormenor onde se observam duas figuras femininas sentadas a conversar (2015).	226
Figura 147 – Pormenor da assinatura do autor e data de execução da obra (2015).	227
Figura 148 – Fachada do edifício (2015).	229
Figura 149 – Painel Mural de Lino António, situado no vestíbulo do lado esquerdo. Representando um planisfério, onde expõem as várias conquistas e personagens marcantes na história de Portugal. Como o Egas Moniz, Fernando Pessoa, Almeida Garrett, Antero de Quental, Padre António Vieira, Infante D. Henrique, Pedro Hispano, João das Regras, o Santo António e a Deusa Atena (imagem cedida pela BN).	230

Figura 150 – Pormenor da pintura, representando em destaque a Deusa Atena com seus atributos, coruja, lança e capacete na cabeça, (Deusa da justiça, sabedoria, cultura e das artes). Ainda bandeiras e caravelas alusivas aos descobrimentos (conquistas de Portugal). E os habitantes, a fauna e a flora do continente Africano (2015).	231
Figura 151 – Pormenor da pintura com tema alusivo aos descobrimentos. Representando os habitantes, a fauna e a flora do Brasil, como índios, papagaios e macacos. Em redor caravelas, bandeiras e o escudo de Portugal (2015).	232
Figura 152 – Pormenor do painel, onde o autor expôs personagens marcantes na história de Portugal.....	233
Figura 153 – Pormenor da pintura expondo um grupo de estudantes e atrás um edifício (possivelmente da Universidade de Coimbra). O autor representou ainda uma figura a pintar	234
Figura 154 – Painel do lado direito com pormenor alusivo à Imprensa (2015).	235
Figura 155 – Pormenor do painel no canto inferior direito, onde se observa a assinatura do autor e o ano de execução da obra (2015).	236
Figura 156 – Mural de Lino António, representando um planisfério, onde expõem as várias conquistas e conhecimentos de navegação, astronomia, pintura e escrita como os Lusíadas. Ainda personagens marcantes na história de Portugal, como D. Afonso Henriques, D. Dinis, Nuno Alvares, D. João I, Vasco da Gama, D. João II, Pedro Alvares Cabral e D. Manuel I, D. Afonso V, Diogo Cão, Afonso de Albuquerque, Fernão de Magalhães e o poeta Camões, (Imagem cedida pela BN).....	236
Figura 157 – Pormenor da pintura revelando conhecimentos de navegação e astronomia essenciais nomeadamente a época dos descobrimentos (2015).....	237
Figura 158 – Pormenor da pintura alusiva à época dos descobrimentos, com a representação de Fernão de Magalhães, Afonso de Albuquerque e Diogo Cão. Em redor caravelas (rosa dos ventos), bandeiras e escudos (conquistas de Portugal) (2015).....	237
Figura 159 – Pormenor da pintura com a representação da conquista de Ceuta tomada em 1415 pelo D. João I de Portugal (2015).	238
Figura 160 – Pormenor da pintura com a representação da batalha de Aljubarrota (1383-85) e a.....	238
Figura 161 – Pormenor da pintura expondo da esquerda para a direita: D. Afonso Henriques, D. Dinis, Nuno Alvares, D. João I, Vasco da Gama, D. João II, Pedro Alvares Cabral e D. Manuel I. (2015).	239
Figura 162 – Pormenor da pintura expondo o poeta Camões de pena na mão e o seu olho cego, a seu lado uma figura segura a sua obra Os Lusíadas (2015).	240
Figura 163 – Pormenor dos Lusíadas, onde se observa “Os Lusíadas de Luís de Camões impressos em Lisboa com licença da Santa Inquisição e do ordinário em casa de António Gonçalves Impresso em 1572” (2015).	241
Figura 164 – Painel mural da autoria de Estrela Faria, situado na Sala dos Reservados. Inspirado no livro Apocalipse “o último livro do Novo Testamento e que significa a revelação do fim do mundo pecado e da luta entre o bem e o mal que terminará com a vitória de Cristo.” (2015).	243
Figura 165 – Pormenor da assinatura da autora Estrela Faria (2015).	244

Figura 166 – Pormenor do painel representando três figuras envolta em dragões. A figura central entrega um livro de cor azul (o Novo Testamento). Uma outra figura deitada e presa possivelmente representa as almas debaixo do altar (2015).....	244
Figura 167 - Os sete anjos trombeteiros. BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 135.....	245
Figura 168 – Pormenor do painel representando uma figura deitada e presa possivelmente representa as almas debaixo do altar envolta um dragão (2015).	246
Figura 169 – A Mulher no Sol e o Dragão. Ap. 12, 1-18. BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lorvão [...], fl. 153 v.....	247
Figura 170 – Pormenor do painel, do lado esquerdo uma figura a cavalo com uma coroa na cabeça, em pose de guerra, com um arco e flecha numa mão e quatro estrelas na outra mão, e que possivelmente representa o grande terramoto (f. 115). Ao centro, uma figura de braços abertos (Cristo), envolta de pássaros. Do lado direito, animais mitológicos que comem rãs. (2015).	248
Figura 171 – O grande terramoto. BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lorvão [...], fl. 115.....	248
Figura 172 - Pormenor do painel, onde a autora representou ao centro uma figura de braços abertos (Cristo), envolta de pássaros. (2015).	249
Figura 173 – As almas debaixo do altar (manipulação da imagem) BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 112.....	250
Figura 174 – Pormenor do painel, onde a autora representou do lado direito, animais mitológicos que	251
Figura 175 – Os espíritos imundos. BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 182.....	252
Figura 176 – Pormenor do painel onde se observa do lado esquerdo, uma figura a entregar um livro (Novo Testamento) a um anjo, do lado direito uma figura “segura” numa mão cinco estrelas e na outra uma árvore da vida (2015).	253
Figura 177 – Mensagem a Éfeso. BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lorvão [...], fl. 49.	254
Figura 178 – Fachada do edifício (2015).....	256
Figura 179 – Painel da autoria de Almada Negreiros intitulado “Começar” (2015).....	256
Figura 180 – Pormenor do painel, onde o autor colocou sobre um fundo de pedra creme um pentágono estrelado e expressões matemáticas e geométricas que se destacam em tons pretos, ocre, vermelho, azul e branco (2015).	257
Figura 181 – Moeda de D. Afonso Henriques (fonte: http://3.bp.blogspot.com).....	257
Figura 182 – Um outro pormenor do painel, com um pentágono estrelado dentro de um círculo que por sua vez este dentro de um quadrado e expressões matemáticas e geométricas que se destacam em tons pretos, ocre, vermelho, azul e branco (2015).	258
Figura 183 – Imagem do (Homem Vitruviano) de Leonardo Da Vinci (fonte:)	259
Figura 184 – Pormenor do painel, onde podemos observar do lado esquerdo o título da obra – Começar e do lado direito a frase – “Kant m’apprit qu’il n’y a point de nombres, et qu’il faut fair les nombres chaque fois qu’il faut les penser”. Assinado Alain (2015).	260

Figura 185 – Pormenor do painel, com a assinatura do autor e a data de execução da obra (2015).	261
Figura 186 – Fachada do edifício, Museu da Farmácia (2015).	262
Figura 187 – Fachada do Laboratório Sanitas (fonte: https://c1.staticflickr.com).	262
Figura 188 – Painel patente na exposição do Museu da Farmácia. Alusivo à arte farmacêutica. Representando um cenário com figuras humanas, umas de pé outras sentadas a trabalhar em pesquisas farmacêuticas (2015).	263
Figura 189 – Pormenor do Painel patente na exposição do Museu da Farmácia, onde se observam práticas farmacêuticas da época (2015).	264
Figura 190 – Outro pormenor do Painel patente na exposição do Museu da Farmácia, onde se observam práticas farmacêuticas da época (2015).	265
Figura 191 – Pormenor do Painel patente na exposição do Museu da Farmácia, onde se observa a assinatura do autor (2015).	265
Figura 192 – Painel patente na sala de informática do Museu da Farmácia, representando práticas farmacêuticas da época (2015).	266
Figura 193 – Pormenor do Painel com três figuras a trabalhar em estudos e análises farmacêuticos. (Imagem de 2015).	267
Figura 194 – Pormenor do Painel, onde se observa a utilização de animais na medicina (2015).	268
Figura 195 – Este painel faz parte do restante conjunto retirado das instalações do Laboratório Sanitas, recuperado pela empresa Mural da História e oferecido em.....	269
Figura 196 – Alguns dos Pavilhões da Vida Popular da Exposição do Mundo Português. Foto de Paulo Guedes, 1940, Arquivo Fotográfico da CML (fonte: http://alexandrepomar.typepad.com).	271
Figura 197 – Inauguração do Museu de Arte Popular com a presença do Dr. Oliveira Salazar, António Ferro entre outras celebridades em 1948 (fonte: http://alexandrepomar.typepad.com).	271
Figura 198 – Imagem do Antigo Museu de Arte Popular. Onde se observam imagens, mobiliário e várias peças alusivas à arte popular. Os murais de Paulo Ferreira, à esquerda representando a “Nossa Senhora da Nazaré”, ao centro representando o “Ribatejo”, o mural de Carlos Botelho representando o “Alentejo” (fonte: www.flickr.com).	272
Figura 199 – Imagem do Antigo Museu de Arte Popular. Onde se observa o mural de Carlos Botelho (fonte: www.flickr.com).	272
Figura 200 – Mural de Carlos Botelho (fonte: http://alexandrepomar.typepad.com).	273
Figura 201 – Mural de Carlos Botelho (fonte: http://alexandrepomar.typepad.com).	273
Figura 202 – Mural de Carlos Botelho “Alentejo” (fonte: http://4.bp.blogspot.com).	273
Figura 203 – Murais de Paulo Ferreira, “Terra Saloia- Permanete Romaria da Estremadura, Ribatejo –Arte Popular da Bravura”(fonte: http://alexandrepomar.typepad.com).	274
Figura 204 – Murais de Paulo Ferreira (O Santo António e os festas de Lisboa), à direita “Nossa Senhora da Nazaré” (fonte: http://alexandrepomar.typepad.com).	274
Figura 205 – Mural de Tomás de Mello e Manuel Lapa. Alusivo ao Minho (fonte: http://alexandrepomar.typepad.com).	274
Figura 206 – Pormenor do mural, onde se observa o título da obra “Caixa de Brinquedos de Portugal” (fonte: http://alexandrepomar.typepad.com).	275

Figura 207 – Pormenor do lenço bordado com o propósito de manter o MAP em 2009 - “Museu d’Arte Popular Cem ti o que Eide ser, queresme trocar por outro Inda hás-de-te arrepender” (fonte: https://www.flickr.com).	275
Figura 208 – Imagens do museu atualmente (fonte: http://www.patrimoniocultural.pt).	276
Figura 209 – Imagem da Loja do Museu (fonte: http://www.patrimoniocultural.pt).	277
Figura 210 – Imagem do Museu atualmente (2015).	277
Figura 211 – Imagem antiga do Restaurante Panorâmico de Monsanto (fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt).	278
Figura 212 – Imagem do Restaurante Panorâmico de Monsanto em 2005 (fonte: http://miseriasdelisboa.blogspot.pt e https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net).	279
Figura 213 – Imagem antiga dos painéis cerâmicos intitulado “figuras e cenas da cidade de Lisboa” da autora Maria Manuela Madureira (1930-) (fonte: https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net). Imagem da direita o estado atual dos painéis cerâmicos (fonte: http://p3.publico.pt).	279
Figura 214 – Imagem o estado atual dos painéis cerâmicos de Maria Ribeiro Soares (fonte: http://i1068.photobucket.com).	279
Figura 215 – Imagem do restaurante e do mural de Luís Dourdil (fonte: https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net).	280
Figura 216 – Imagem do restaurante e do mural de Luís Dourdil (fonte: http://i1068.photobucket.com).	281
Figura 217 – A família do pintor homenageando o seu centenário divulgou as fotografias, de forma a divulgar e sensibilizar o público para este património em degradação (fonte: https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net).	282
Figura 218 – Fachada atual do edifício (abandonado) envolta por grades de forma a proibir a entrada (2015).	282
Figura 219 – Imagem antiga da fachada do edifício (fonte: http://2.fotos.web.sapo.io).	284
Figura 220 – Imagem atual do edifício.	284
Figura 221 – Mural de Frederico George (fonte: http://i13.tinypic.com/4dww2o5.jpg).	285
Figura 222 – Painel (mosaico) de Almada (fonte: http://i13.tinypic.com/4dww2o5.jpg).	286
Figura 223 – Fachada do edifício nº158 atualmente (2015).	288
Figura 224 – Fachada do edifício nº160 atualmente (2015).	289
Figura 225 – Painel policromo onde o autor representou um casal de alecrins, um toca um instrumento semelhante a um bandolim, e a rapariga aprecia a música. Junto deste observa-se algumas mascaras. Ao centro dois casais de bailarinos dançam. Nos cantos outras duas figuras (bailarinos) (2015).	290
Figura 226 – Painel policromo onde o autor representou um casal de alecrins, um toca um instrumento semelhante a um bandolim, e a rapariga aprecia a música. Junto deste observa-se algumas mascaras. Num plano mais recuado três casais de bailarinos dançam (2015). ...	290
Figura 227 – Pormenor do painel com o casal de bailarinos, onde se observa a assinatura do autor e a data de execução da obra, Soares Branco 1955 (2015).	291
Figura 228 – Pormenor do painel onde se observa a assinatura do autor e a data de execução da obra, (2015).	291
Figura 229 – Fachada do edifício (2015).	293

Figura 230 – Mural alusivo à construção. O autor recriou um cenário de obra, com tijolos e uma estrutura em gaiola em madeira, (frequente nos edifícios da baixa na época pombalina), representou figuras a trabalhar vestidas a rigor. Os operários com jardineiras de trabalho e os arquitetos e engenheiros de fato e gravata (2015).	294
Figura 231 – Pormenor do mural onde se observa uma figura a segurar uma pá (obra) e a transportar (entulho/cimento) junto deste, estacas (2015).	295
Figura 232 – Pormenor do mural onde se observa uma figura a pregar um prego/estaca junto deste um cesto com ferramentas como alicate, serrote, estacas e régua. Atrás deste uma outra figura segura uma prancha com o projeto (2015).	296
Figura 233 – Pormenor do mural onde se observa a assinatura do autor e a data de execução da obra, Soares Branco 1956, colocados na pasta do arquiteto junto da (régua T) (2015). .	297
Figura 234 – Fachada do edifício (2015).	299
Figura 235 – Interior da Igreja, arco triunfal e coro alto (2015).	299
Figura 236 – Pormenor da decoração mural dos arcos. No primeiro arco observamos a Nau, com a legenda "ARCA SALVIFICA", um sacrário, com a legenda "TABERNACVLVM DEI", uma âncora com peixes, símbolos de Cristo e da Esperança na salvação, um castelo, com a legenda "CELESTIS HIRUSALEM" e uma nau, com a legenda "NAVIS PRETI". No Arco triunfal com Pintura de Lino António com cenas de sacrifício (2015).	301
Figura 237 – Do lado esquerdo (Evangelho) observamos a figura de Abel oferecendo um cordeiro com a legenda "O SENHOR AGRADOV-SE DE ABEL E DOS SEVS DONS"; do lado direito (Epístola) a figura de Melquisedeque oferece sacrifício, onde se presencia a legenda "MELQVISEDECH OFERECEV EM SACRIFICIO PÃO E VINHO" (2015). ...	302
Figura 238 – Pormenor do mural onde o Lino António representou um anjo e o Sacrifício de Isaac, com a legenda "ABRAÃO TOMOV O CVTELO PARA IMOLAR O SEV FILHO" (2015).	302
Figura 239 – Pormenor do mural onde Lino António representou um anjo seguida a figura de Arão a sacrificar um animal (vitelo) com a legenda: "ARÃO ABEIRANDO-SE DO ALTAR IMOLOV O NOVILHO" (2015).	303
Figura 240 – Pormenor do mural, onde se observam anjos acompanhados de um veado a comer erva. Os Anjos são intermediários entre Deus e os homens. Os cervos/veados simbolizam na Bíblia as qualidades de Cristo. O cervo/veado está associado à renovação cíclica e aos renascimentos do Universo, do Sol ou do Homem. O cervo é também aquele que conduz para a luz divina e por essa razão um revelador e mediador entre o Céu e a Terra. (2015).	303
Figura 241 – Pormenor do mural onde se observa uma figura (Deus) que segura num cálice o Mundo. Em volta a legenda "SEIPSVM OBTVI II IMMACVLATVM DEO" seguida de um anjo de cada lado (2015).	304
Figura 242 – Capela-mor, Murais de Almada Negreiros. Pormenor dos Evangelistas: S. Marcos e S. Mateus (por lapso Almada pintou as iniciais de S. Lucas) (2015).	305
Figura 243 – Capela-mor, Murais de Almada Negreiros. Pormenor dos Evangelistas: S. Lucas (por lapso Almada pintou as iniciais de S. Mateus) e S. João (2015).	305
Figura 244 – Capela-mor onde Almada Negreiros representou a Pomba do Espírito Santo sobre um fundo azul com estrelas brancas (2015).	306
Figura 245 – Na nave da Igreja (Via Sacra) pormenor da assinatura do autor e da data de execução da obra (HF 1938) (2015).	306

Figura 246 – 1º Cena: Ecce Homo, 2º Cena: Jesus pega na Cruz (2015).....	307
Figura 247 – 3º Cena: Jesus inicia o caminho do Calvário, 4º Cena: Jesus encontra a Virgem (2015).	307
Figura 248 – 5º Cena: Cireneu ajuda Cristo a transportar a cruz, 6º Cena: Verónica limpa a face de Cristo (2015).	307
Figura 249 – 7º Cena: Queda, 8º Cena: Jesus consola as mulheres de Jerusalém (2015). ..	308
Figura 250 – 9º Cena: Queda, 10º Cena: Cristo é destituído das vestes (2015).	308
Figura 251 – 11º Cena: Crucificação, 12º Cena: Calvário (2015).....	308
Figura 252 – 13ªCena: Pietà, 14º Cena: Deposição no túmulo (2015).....	309
Figura 253 – Painel do Coro-Alto da Autoria de Lino António representando Santos e Beatos Portugueses assistindo à coroação da Nossa Senhora, Santíssima Virgem (fonte: http://linoantonio.no.sapo.pt).....	309
Figura 254 – Pormenor do painel representando a Coroação da Virgem envolta de três anjos com instrumentos musicais e flores e espigas (2015).....	309
Figura 255 – Pormenor do painel representando a Coroação da Virgem (imagem inspirada em Maria Helena de Noronha Tudela, mulher de Lino António) (2015).....	310
Figura 256 – Pormenor do painel representando as figuras de São Teotónio, Beato Nuno Álvares, João de Deus, São Gonçalo, Santo António com o menino e São João de Brito (2015).	310
Figura 257 – Pormenor do painel representando Virgens Júlia e Máxima, Beata Teresa, Santa Isabel, Santa Luzia e Beata Beatriz. (2015).....	311
Figura 258 – Batistério com obras da autoria de Almada Negreiros (mosaicos, vitrais e portas) e a escultura em bronze de Leopoldo de Almeida sobre a pia batismal representando São João Baptista (2015).	312
Figura 259 – Pormenor mural da cobertura representando sobre um céu estrelado várias pombas com a inscrição: "NOS VOCAVIT DEVS IN LV MEN MIRABILE", no friso ovelhas e árvores a inscrição: "INALTIS MONTIBVS ERVINT PASCVA OVIVM" (2015).	313
Figura 260 – Fachada do edifício, decorada pela cruz em ferro forjado, a arma do Cardeal Patriarca de Lisboa, a estátua de São Brito e o brasão da família que e a ladear se encontram as inscrições ST. JOAHANNES 1642 e DE BRITO 1693. Ainda dois emblemas alusivos à Cidade de Lisboa, um com a caravela que tem o corpo de São Vicente deitado e dois corvos; e o escudo de Portugal com os sete castelos e as cinco quinas (2015).....	314
Figura 261 – Pintura mural da autoria de Portela Júnior alusivo ao Batismo de Jesus (atualmente funciona como cartório) (2015).	315
Figura 262 – Pormenor da pintura onde se observa a inscrição JOANNES (2015).....	316
Figura 263 – Pormenor da pintura com a inscrição EM LOUVOR DE SAM JOANNES DE BRITO FOI ESTE PAINEL PINTADO E OFERECIDO Á IGREJA PELO PINTOR SEVERO PORTELA MAIO DE 1955 (2015).	317
Figura 264 – Pormenor da assinatura do autor e a data de execução da Obra (2015).....	318
Figura 265 – Fachada do edifício e Vista geral do Interior da Igreja (2015).	319
Figura 266 – Pormenor do tríptico (fonte: http://www.paroquiasaojoaodeus.pt).....	320
Figura 267 – Painel representando o nascimento e batismo de João Cidade, a ida de João para Espanha, o seu encontro com uma criança (o menino Jesus) que lhe oferece uma romã,	

onde observa-se a inscrição JOÃO DE DEUS GRANADA SERÁ A TUA CRUZ. É convertido a Beato João d'Ávila e mais tarde é enviado como louco para um recolhimento de doentes mentais. Decide dedicar-se inteiramente aos pobres e doentes, distribuindo comida e compreensão. Passou a chamar-se João de Deus (2015).	321
Figura 268 – Painele representando um doente (Cristo) que lhe diz: "O que julgas estar fazendo a um doente qualquer é a Mim que o fazes". Mais acima observa-se João a oferecer a própria roupa aos mais necessitados (2015).	321
Figura 269 – Pormenor do painel onde Nossa Senhora coloca-lhe sobre a cabeça uma coroa de espinhos simbolizando o sofrimento de João. Observa-se a inscrição JOÃO, DESEJA MEU FILHO QUE COM ESPINHOS E TRABALHOS ALCANCES GRANDES MERECIMENTOS (2015).	322
Figura 270 – Painele representando João doente e franco, em Granada onde recebe manifestações de gratidão e carinho (2015).	322
Figura 271 – Pormenor de João a ser levado pelos anjos, onde se observa a inscrição: DEUS CARITAS EST (2015).	323
Figura 272 – Fachada do edifício (2015).	324
Figura 273 – Pormenor escultural, representando um escudo de armas ladeado por dois anjos, São Miguel e Santo Anjo de Portugal, e ao centro D. Nuno Álvares Pereira com a cruz da Ordem de Avis, sobre o pórtico de entrada da igreja (2015).	325
Figura 274 – Mural alusivo A Glorificação do Beato Nuno de Santa Maria (fonte: http://www.snpcultura.org).	326
Figura 275 – Fachada do edifício (2015).	327
Figura 276 – Representando Afonso de Albuquerque a tomar Malaca. Pintura de Adriano Sousa Lopes e Domingos Maria Xavier Rebelo executada entre 1944 – 1945. Pintura a têmpera sobre estuque com 413 por 337 cm. Situada no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento).	329
Figura 277 – Representando Vasco da Gama recebido pelos emissários do Samorim. Pintura de Adriano Sousa Lopes e Domingos Maria Xavier Rebelo executada entre 1944 – 1945. Pintura a têmpera sobre estuque com 945 por 350 cm. Situadas no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento).	330
Figura 278 – Representando o Infante D. Henrique a entregar o plano das descobertas ao capitão da Armada. Pintura de Adriano Sousa Lopes executada entre 1944-45. Pintura a têmpera sobre estuque com 945 por 350 cm. Situada no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento)	331
Figura 279 – Representando Diogo Cão na Foz do Congo. Pintura de Adriano Sousa Lopes e Joaquim da Costa Rebocho executada entre 1944 – 1945. Pintura a têmpera sobre estuque com 413 por 334 cm. Situada no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento)	332
Figura 280 – Representando Bartolomeu Dias dobra o Cabo das Tormentas (ou da Boa Esperança). Pintura de Adriano Sousa Lopes e Domingos Maria Xavier Rebelo executada entre 1944 – 1945. Pintura a têmpera sobre estuque com 413 por 334 cm. Situada no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento).	333

Figura 281 – Representando o desembarque de Pedro Álvares Cabral em Terras de Vera Cruz (Brasil). Pintura de Adriano Sousa Lopes e Joaquim da Costa Rebocho executada entre 1944 – 1945. Pintura a têmpera sobre estuque com 413 por 334 cm. Situada no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento).	334
Figura 282 – Representando a Tomada de Ceuta. Pintura de Adriano Sousa Lopes e Domingos Maria Xavier Rebelo executada entre 1944 – 1945. Pintura a têmpera sobre estuque com 413 por 337 cm. Situadas no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento).	335
Figura 283 – Maquete do edifício (fonte: https://upload.wikimedia.org).	337
Figura 284 – Fachada do Edifício atual (2015).	338
Figura 285 – Pormenor da pintura com o Tema: “O povo de Lisboa oferta os seus bens ao Mestre de Avis”, onde podemos ler a frase – COMO A CIDADE DE LISBOA DEU UM SACRIFICIO AO MESTRE PARA AJUDAR A PAGAR COISAS AO D. JOÃO PRIMEIRO (2015).	338
Figura 286 – Pormenor da pintura onde se observam figuras com peças (metais preciosos) para oferecer (como sacrifício) a D. João primeiro (2015).	339
Figura 287 – Pormenor da pintura onde se observa figuras do povo a entregar moedas e peças valiosas (prata, etc...). No chão uma outra figura anota enquanto sobre a mesa outras figuras pesam as moedas, e restantes peças, (2015).	340
Figura 288 – Pormenor das várias peças oferecidas a D. João primeiro (2015).	341
Figura 289 – Pormenor da pintura onde se observa a assinatura do autor e a data de execução da obra. (H. FRANCO 1944); (Imagem de 2015).	341
Figura 290 – Fachada do edifício, e Pavilhão Central (2015).	343
Figura 291 – – Modelo do Selo Branco do IPO, (fonte: http://lh3.googleusercontent.com).	344
Figura 292 – Vista geral do Hall do pavilhão central, onde se encontram as três pinturas.	345
Figura 293 – Pormenor da pintura com a assinatura do autor e data de execução (2015). ..	345
Figura 294 – Paineis alusivos à Madame Curie e Pierre Curie (2015).	346
Figura 295 – Imagem da Madame Curie e seu marido Pierre Curie (fonte: http://luxebatmag.com).	347
Figura 296 – Pierre e Marie Curie representados numa medalha, da Unio Internationalis Contra Cancrum (União Internacional Contra o Câncer) comemora a descoberta do rádio do casal Curie em 1898.	348
Figura 297 – Mural com uma Alegoria ao IPO (2015).	349
Figura 298 – Pintura alusiva ao físico Wilhelm Conrad Röntgen que em 1895, descobriu o raio-X (2015).	350
Figura 299 – Imagem da mão de Anne Bertha Röntgen (descoberta dos raios x) e do físico Wilhelm Conrad Röntgen, (fonte: http://www.oncologiacentenario.com.br).	351
Figura 300 – Fachada do edifício (2015).	352
Figura 301 – Claustro com obra de pedraria (fonte), obelisco coroado por uma esfera armilar e base decorada com esculturas (dragões e grifos), obra de Maximiano Alves. (fonte: http://www.grandatlas.pt).	353

Figura 302 – Painéis murais situados na Escadaria Nobre, da autoria do pintor Joaquim Rebocho (1950-54). O conjunto simboliza as atividades nacionais que concorrem para as finanças públicas.....	353
Figura 303 – Pormenor dos três Painéis murais alusivo, as atividades nacionais que concorrem para as finanças públicas (Imagem cedida pelo Ministério das Finanças).	355
Figura 304 – O painel da esquerda representa as atividades da terra e o painel da direita é uma síntese das atividades do mar; (Imagem cedida pelo Ministério das Finanças).	356
Figura 305 – O painel central constitui uma alegoria à família, enquadrada por elementos do trabalho material e espiritual, encimado pela figura simbólica da harmonia entre as classes. Circundando a harmonia vêem-se as diferentes fases da fabricação da moeda: fundição, laminagem, cunhagem, e por baixo daquela figura distinguem-se o pescador, a ceifeira, e o trabalhador rural, que simbolizam as atividades materiais. No lado oposto aparecem as figuras do médico, do juiz, do jurisconsulto e do engenheiro. E ao centro em baixo a família sobressai como motivo de fundo; (Imagem cedida pelo Ministério das Finanças).	357
Figura 306 – Fachada do edifício (Palácio da Justiça).	359
Figura 307 – D. João, Mestre de Avis, regedor e defensor do reino. Estudo e maquete para o mural no Palácio de Justiça de Lisboa, com 3.18 m por 5.14 m, situado na 3ª Vara. Pintura de Martins Barata (1970) (fonte: http://www.tribop.pt/MB/murais/m00/m30.jpg).	359
Figura 308 – Fachada do edifício, (2015).	361
Figura 309 – Almada Negreiros, em conferência no interior do Jornal Diário de Notícias (fonte: http://static.globalnoticias.pt).	363
Figura 310 - O Mapa-mundo, representando a simbologia dos quatro elementos da vida (água, fogo, terra e ar) e dos doze signos do Zodíaco. Ostenta aspetos de flora, fauna bem como exemplares de cada raça dispersos pelo Mundo. E ainda avicultura, elementos marinhos, ao centro encontra-se representado Neptuno, e ao alto o Frio e o Vento com tritões e ninfas. (fonte: https://www.google.pt).	364
Figura 311 – Pormenor do mural representando no “Mapa-múndi” o Neptuno segurando uma caravela portuguesa; (fonte: http://3.bp.blogspot.com).	364
Figura 312 – Mural representando do mapa de Portugal e as quatro estações; (fonte: http://www.citi.pt).	365
Figura 313 – Mural dedicado à Alegoria à imprensa escrita, como a inscrição: QUEM NÃO SABE ARTE NÃO NA ESTIMA CAMÕES LUSIADAS CABNTO V 97; (fonte: http://lh3.googleusercontent.com).	366
Figura 314 – Fachada do edifício, Gare Marítima de Alcântara (2015).	368
Figura 315 – Os oito murais de Almada Negreiros (2015).	369
Figura 316 – Pormenor do painel com a assinatura do autor e data de execução da obra (Almada, 1945) (2015).	369
Figura 317 – Painel mural (620X350cm), representando Capitão e gajeiro procuram areias de Portugal e as sombras do diabo e da morte (2015).	370
Figura 318 – Painel mural (620X350cm), representando um Anjo da guarda protege a nau (2015).	372
Figura 319 – Painel mural (620X350cm), representando A Chegada da nau, com o Capitão, rodeado de marujos, a abraçar as três filhas; (2015).	374

Figura 320 – Painel mural (620X350cm), representando D. Fuas Roupinho salvo pela Virgem na praia da Nazaré, com a legenda: D. FUAS ROUPINHO 1º ALMIRANTE DA ESQUADRA DO TEJO (2015).....	376
Figura 321 – Painel mural (620X350cm), representando varinas descalças a transportar carvão (2015).....	378
Figura 322 – Painel mural (620X350cm), representando Mastros, utensílios de marinheiros, barcos sendo um deles chamado Tejo, ao fundo o Aqueduto de Águas Livres (2015).	379
Figura 323 – Painel mural (620X350cm), representando Varinas dividindo o peixe e como pano de fundo o Castelo de S. Jorge e a Sé de Lisboa (2015).....	380
Figura 324 – Painel mural (620X350cm), representando um piquenique em dia de romaria (2015).	381
Figura 325 – Fachada do edifício, Gare Marítima da Rocha do Conde D’Óbidos (2015)..	383
Figura 326 – Os dois trípticos de Almada Negreiros (2015).....	384
Figura 327 – Pormenor do painel com a assinatura do autor e data de execução da obra (Almada, 46-49) (2015).....	384
Figura 328 – Pormenor do painel com a assinatura do autor e data de execução da obra (Almada, 47-49) (2015).....	385
Figura 329 – Painel mural (720X380cm), intitulado “Passeio de domingo no tejo” (2015).	386
Figura 330 – Painel mural (720X380cm), representando Varinas e pescadores (2015).	387
Figura 331 – Painel mural (720X380cm), representando Saltimbancos e funâmbulos no cais (2015)	389
Figura 332 – Painel mural (720X380cm), representando a partida de emigrantes (2015)..	391
Figura 333 – Painel mural (720X380cm), representando emigrantes dentro do pacote (2015).	392
Figura 334 – Painel mural (720X380cm) representando um Estaleiro, com uma figura a transportar carvão (2015).....	393
Figura 335 – Roteiro online dos Murais do Estado Novo na Cidade de Lisboa.	439
Figura 336 - Planta de Lisboa com a localização das pinturas.	439
Figura 337 - Planta da Rede Metropolitana e Ferroviária de Lisboa com a localização das Pinturas Murais.....	441

INTRODUÇÃO

O ato de musealizar é composto por procedimentos básicos, pelos quais um bem (material ou imaterial) adquire o status de património: “(...) aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação” (Cury, 2005, p. 26)

Objeto de Estudo

A presente Tese de Doutoramento resulta da investigação realizada pela autora no âmbito do seu Doutoramento em Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), inserindo-se na área de investigação principal de Museologia, Expografia e Tecnologia.

É objetivo central desta Tese *musealizar* as Pinturas Murais da época do Estado Novo na Cidade de Lisboa. Pretende-se desta forma criar um novo olhar museológico do património mural. Tendo como base de investigação a identificação prévia dos locais de pintura mural na época e no local mencionado, bem como os edifícios onde estas estão inseridas, pretende-se realizar a sua análise histórica, conhecer os seus autores e arquitetos e enquadrar socioculturalmente as pinturas murais que durante o Estado Novo foram sendo concebidas em Lisboa e com particular relevância museológica para o património da cidade.

Desta forma pretende-se ainda:

- proporcionar um conhecimento pela arte mural, compreendendo o seu papel na sociedade;
- interpretar a simbologia e a importância sociocultural que os murais representavam para o Estado Novo e qual o significado que ainda hoje representam;
- analisar o significado ideológico dos espaços públicos e perceber o processo de espaço “sacralizado” e “dessacralizado”;
- disseminar e converter o estudo numa contribuição para a museologia e que se baseia num outro olhar sobre o património mural.

Com base nos pressupostos enunciados, espera-se assim poder vir a contribuir para um maior envolvimento das comunidades naquilo que é o seu (re)conhecimento identitário e as suas memórias.

A presente Tese encontra-se redigida de acordo com o novo acordo ortográfico e conforme as normas APA (*American Psychology Association*)

A Problemática

Existem diversas análises e investigações sobre a Cidade de Lisboa realizada por um conjunto de autores.

Júlio de Castilho (segundo visconde de Castilho), nascido em 1840 em Lisboa e com especial gosto pela Olisipografia¹ publicou, entre outros, *Lisboa Antiga*, em 8 tomos (1879 e 1884 a 1890), e *A Ribeira de Lisboa* (1893)².

Francisco Luís Pereira de Sousa dedica quatro volumes (entre 1919-1924) ao terramoto de Lisboa de 1755, sendo o seu terceiro volume sobre o estudo demográfico do Distrito de Lisboa³.

Augusto Vieira da Silva⁴ fez parte da Comissão Municipal de Arte e Arquelologia tendo colaborado na *Revista Municipal de Lisboa*⁵ e os seus contributos homenageados e publicados pela Câmara de Lisboa em 1960 e 1968.

Fernando Castelo Branco, em parceria com Jacinto do Prado Coelho, os historiadores João de Freitas Branco e José Augusto França, e o escritor José Blanc de Portugal, sob direção de Álvaro Salema, publicam, em 1979 a *Breve História da Olisipografia*⁶.

Os contributos da museóloga Irisalva Moita, que em cooperação com um grupo de especialistas de arqueologia, história e património, reuniu um leque documental de grande importância para a compreensão da evolução da Cidade de Lisboa (Moita, 1994).

José Augusto França contribuiu com uma análise sociológica da ocorrência artística, onde demonstra o papel influente da arte na sociedade e consequentemente na sua história (França, 2008).

Destacam-se outros contributos de relevância, tal como o *Dicionário da História de Lisboa*, coordenados por Francisco Santana e Eduardo Sucena em 1994.

Por fim, em maio de 2013, foi lançado o nº1 da *Revista Rossio*⁷ e que reúne vários textos sobre a Cidade de Lisboa, também em formato digital.

¹ Olisipografia é a designação dada ao estudo das temáticas culturais, históricas, sociais e económicas que versam sobre a cidade de Lisboa.

² Associação dos Amigos da Torre do Tombo, <http://www.aatt.org/site/index.php?op=Nucleo&id=1612> (Acedido a 12 de janeiro de 2015).

³ <http://ciuhct.org/pt/pereira-de-sousa-francisco-luis> (Acedido a 12 de janeiro de 2015).

⁴ Membro da 1ª Comissão Consultiva Municipal de Toponímia (1943).

⁵ Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, nº 48 de 1951.

⁶ Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Cultura/Ministério da Cultura e da Ciência, Biblioteca Breve, volume 47.

⁷ *Reflexão e conhecimento de valores do património e da herança cultural Lisboaeta*, Revista Rossio, Gabinete Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias - FCSEA - Departamento de Museologia

Por outro lado, a Museologia tem vindo a organizar-se e consequentemente a produzir e apresentar um conjunto de documentos importantes para o processo de desenvolvimento museológico. Destacam-se, entre outras, as Declarações escritas por um conjunto de Organismos Internacionais, nomeadamente: a “Declaração de Santiago do Chile” (UNESCO/ICOM, 1972), a “Declaração de Québec” (ICOMOS, 1984), a “Declaração de Caracas” (UNESCO/ICOM, 1992), outros tantos documentos referente à Nova Museologia apresentados pelo Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), assim como um conjunto de políticas de carácter museológico apresentadas pelo Conselho da Europa (Primo, 1999).

Além disso, diversos artigos, teses e assembleias têm tido um papel fundamental na transformação dos paradigmas museológicos e do seu papel na sociedade. A nível nacional, a transformação dos museus ocorreu durante os anos 80 e 90, tendo sido pautada pelo e crescimento dos núcleos museológicos e de um facto marcante - o início do MINOM⁸.

Se outrora nos podíamos restringir a uma museologia tradicional de peças e coleções, estes acontecimentos vieram despertar a nossa sociedade para uma mudança sociocultural e que olha o objeto museológico de uma forma mais ampla e completa conforme nos menciona Manuel-Cardoso (2014) sobre - *O que é a museologia?*

“Estou a ver o quê? Como, dentro de mim, e por que parte de mim estou a ver o Património? O que é que sempre vi do que estou a ver, e o que poderei ainda não ter visto? O que é que esse ver não me deixou ver? Qual é a responsabilidade na comunicação que se faz dele à comunidade?” (p.147)

As reflexões do autor espelham a forma como cada indivíduo interpreta e processa a transmissão de uma determinada mensagem, tornando-a tão pessoal e única. Por outras palavras, a transmissão do conhecimento é realizada através da comunicação entre o objeto e o ser humano, refletindo como este o pode reproduzir no passado, no presente e no futuro e nas memórias de cada um, i.e., o pilar da museologia.

De facto, os termos e as ideologias, da musealização do património alteraram-se no modo como o observamos e na forma como a sociedade é envolvida. Existe desta forma uma forte ligação entre a museologia e o património, tendo a perceção que só tem sentido salvaguardar determinado objeto para as gerações futuras, se este possuir uma carga identitária

de Estudos Olisiponenses da Câmara Municipal de Lisboa.

⁸ www.minom-portugal.org/

e simbólica. O sucesso e o propósito museológico refletem-se assim num diagnóstico adequado onde se incluí a sua envolvente urbana e social. Sendo inerente ao ser humano a sua necessidade em conter memórias e o facto que existe hoje em dia um público cada vez mais informado e menos ingénuo, então cada vez faz mais sentido, ser adotada pelas sociedades, a crescente questão em se discutir o que se entende por “património”.

Nesta perspetiva, cabe então ao museólogo a difícil tarefa de criar um fio condutor entre o passado, o presente e o futuro, investigando e compreendendo o que se deve ou não preservar e refletindo sobre a sua relevância díspar.

É dentro desta perspetiva, que importa então compreender a importância de se vir a musealizar o património mural da Cidade de Lisboa e uma vez que este é na sua grande maioria desconhecido ou ignorado pelo público em geral, tanto na sua existência como na carga simbólica que este transporta.

Deve-se igualmente questionar *O Lugar do Património mural na Cultura Urbana?*

Neste contexto, foi durante o Estado Novo que existiram encomendas de pintura mural. Estas permanecem interligadas aos seus símbolos culturais e populares e em conformidade com os seus ideais políticos e do “modernismo”. O seu impacto foi relevante na transformação de Lisboa, assim como noutros outros locais do país (Porto, Coimbra).

Sónia Cardoso (2013) refere-se aos exemplares presentes na Cidade do Porto. A Igreja de Nossa Senhora da Conceição, o Café Rialto, o Cinema Batalha, a Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, a Escola Superior de Belas Artes do Porto, o Palácio de Justiça do Porto, o Tribunal da Relação do Porto, entre outros.

Na Cidade de Coimbra refira-se o edifício da Universidade de Coimbra. Com dois grandes painéis murais, da autoria de Severo Portela Júnior e Joaquim Rebocho, executados em 1951. Representam duas alegorias. À esquerda, a Alegoria da Antiguidade Clássica, e no lado direito, a Alegoria da Glorificação do Génio Português⁹.

As pinturas murais vieram alterar significativamente edifícios, a cidade e o cidadão, no que diz respeito às suas questões ideológicas, identitárias e históricas. O seu impacto foi visível a nível plástico e sociocultural, como são os exemplos desta Tese - Faculdade de Letras e de Direito de Lisboa, Cinema Paris, Biblioteca Nacional, Igreja Nossa Senhora de Fátima,

⁹ Fonte: Sítio dos Monumentos em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=10060 (Acedido a 19 de maio de 2017).

Igreja São João de Deus, salão nobre da Assembleia da Republica, Diário de Notícias, Gares de Alcântara e da rocha de Conde D' Óbidos, entre outros.

Como nos referes Matos (2011), durante o Estado Novo subsistiram nas nossas ex-colónias - Brasil e Angola - influências na Arte ao nível iconográfico e cultural. Estas influências estiveram em conformidade com os ideais políticos e permaneceram presentes nas várias exposições locais, bem como em cidades europeias.

Analogamente existem exemplos de pinturas murais da mesma época em edifícios públicos na América Latina, nomeadamente na Cidade do México, onde artistas aproveitaram a arte para expressar as desigualdades entre cidade-campo, ricos-pobres, e os índios (oprimidos e explorados). Os artistas mexicanos, Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) e Davi Alfaro Siqueiros (1896-1974) foram os pintores da Revolução Mexicana de 1910.

Artistas brasileiros, onde se destaca Cândido Portinari (1903-1962) e que outrora influenciado pelo surrealismo e o cubismo e a arte dos muralistas mexicanos, retratou nos seus murais, as vivências e desigualdades sociais. As suas contribuições valeram o reconhecimento internacional da cultura brasileira e um papel marcante na função cultural da América do Norte, através de exposições e edifícios públicos: “Guerra e Paz” na sede da ONU em Nova York e o mural da Biblioteca do Congresso de Washington¹⁰.

¹⁰ Fonte: <http://www.infoescola.com/biografias/candido-portinari/> (Acedido a 6 de maio de 2017)

Fontes Teóricas¹¹

Durante o Estado Novo idealizou-se para Portugal a visão de um povo humilde, trabalhador, religioso e feliz, mas que na realidade era pobre, passava fome e em grande parte analfabeto – vivia-se uma ditadura. Em termos políticos era ainda necessário transparecer a imagem de um país moderno e em harmonia. Duarte Pacheco, então Ministro de Obras Públicas, recebe ordens de Oliveira Salazar para conceber um Portugal “moderno” e que convivesse em harmonia com os seus costumes e a “modernidade”.

Xavier (2004) refere a evolução dos diversos organismos, nomeadamente as Missões Estéticas de Férias (MEF) que geriam o financiamento académico (subsídios para estudantes, deslocações, material de arte, transporte de obras, etc.), e a Academia Nacional de Belas Artes (ANBA) que comportava o desenvolvimento dos trabalhos de investigação e os estudos na área da historiografia da arte portuguesa bem como a defesa do património artístico nacional no que diz respeito à sua inventariação e classificação, a implementação de novas bibliotecas, aos arquivos, e a coleções de arte, entre outros. Organismo este que, na ótica do governo, era importante para a formação de artistas e profissionais, que iriam ajudar na propaganda do regime e na transmissão de costumes aliados a um Portugal “moderno”.

Também Almeida (2009) refere que foram tomadas medidas para modernizar Portugal, nomeadamente no que diz respeito à Cidade de Lisboa (a capital do império). Existia desde 1928, a intenção em executar novos projetos de edificação para Lisboa através do Ministério de Obras Públicas e Comunicações em colaboração com o Ministério da Instrução Pública. Cabia desta forma e desde 1929 à Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) a tarefa de manutenção dos edifícios e a conservação do património nacional, mais concretamente:

“O plano de urbanização de Lisboa que contemplava, portanto, a valorização da zona de belém (...) que já desde 1933 Duarte Pacheco considerava ser a linha de fronteira.” E na “Nota oficiosa de 27 de março de 1938 Salazar anunciava as obras que atestariam o “poder realizador” do regime: A empreitada de restauro e beneficiação do palácio, jardim e parque de Queluz, o novo edifício da Casa da Moeda (...) e os Portos Marítimo.” (Costa, 2009, p. 136-137)

¹¹ Temática a desenvolver no Cap. II – Estado da Arte.

Como se pode verificar, o critério de avaliação e recuperação do património passava pela centralização de edifícios com forte referência política e simbólica, descurando o restante património, tal como é o caso dos museus e das suas respetivas coleções e que mais não eram do que locais onde se perpetuavam os objetos intrínsecos à memória coletiva do Povo Português.

Duarte Pacheco (1900-1943), vítima de morte prematura, foi de extrema importância para a planificação arquitetónica e urbana de Lisboa enquanto exerceu a sua atividade como Ministro da Instrução Pública, Ministro das Obras Públicas e Comunicações, e Presidente da Câmara Municipal de Lisboa. Concebeu diversas infraestruturas tais como o aeroporto de Lisboa e os portos marítimos, gerando novos acessos à capital, tendo ainda contribuído de forma decisiva para a reforma dos edifícios escolares, bem como na recuperação e extensão da rede museológica, nomeadamente na cedência de verbas para a investigação e viagens de estudo (embora ainda de forma diminuta). Teve ainda a capacidade de aliar os pedidos políticos à sua noção de um planeamento nacional. Era alguém capaz de dialogar com os restantes ministérios e de criar parcerias que geravam a continuidade das diversas obras. Como referiu ainda Almeida (2009), Duarte Pacheco “*era um hábil negociador*”.

No que diz respeito ao artista, este para conseguir trabalho e ser aceite pelos diversos organismos do Estado tinha de ser hábil e inteligente, de forma a saber corresponder aos diversos pedidos, usufruindo da vivência e de bom contacto com o *encomendador*. Dentro deste contexto, António Ferro (1895-1956) teve um papel relevante no processo de articulação entre engenheiros, arquitetos, pintores, escultores e encomendantes, uma vez que esta articulação era fundamental para o êxito, tanto da obra, como na sua aprovação pelos restantes responsáveis do governo. França (1979) mencionou como a arte serviu de instrumento e alavanca para se considerar Portugal como um país moderno.

Nunes (2003) e Cardoso (2013) salientam ainda o facto da arte ter de se adaptar e corresponder às funções morais, dogmáticas e políticas da altura. Era do comprometimento do artista - pintor, escultor ou arquiteto - disseminar o bom gosto de forma a “instruir” a “nobreza”, ou seja, as classes mais abastadas.

Rodrigues (2013) relata-nos o arranque da participação portuguesa em exposições internacionais. A primeira delas teve lugar no Palácio de Cristal do Porto, em 1865, tendo vindo a promover o intercâmbio cultural e artístico. Mais tarde, em 1928, o *Bureau International des Expositions* (BIE), passou a classificar as exposições internacionais,

padronizando a sua qualidade, promovendo desta forma o crescimento e o desenvolvimento da arte e do ser humano. Durante o Estado Novo, as exposições internacionais com participação portuguesa, foram promovidas pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). A título de exemplo, refira-se então as participações nas Exposições de Sevilha e Barcelona (1929) e de Paris (1937), onde os artistas foram convidados a decorar e a ilustrar os hábitos portugueses. Estas participações, foram ainda alargadas à Exposição de Nova Iorque e à “Exposição do Mundo Português”.

Almeida (2009) e Damasceno (2010) referem a influência de Augusto de Castro, como Comissário Geral da Exposição do Mundo Português, onde se pretendeu celebrar o universalismo português; Augusto de Castro mencionou¹²: “É a primeira vez que se realiza uma exposição de História. É a primeira vez no Mundo que se expõe, em imagens, os símbolos de uma civilização.”

Para Acciaiuoli (1998), “A Exposição do Mundo Português” veio a delimitar e a estabelecer os princípios impostos e aceites pelas artes nacionais. A exposição integrou uma iniciativa politico-cultural, representando um marco na época do Estado Novo, onde se reuniram políticas ideológicas únicas, tendo tido a arte um papel crucial na propaganda política, simbolizando os costumes nacionais e concebendo um “memorial” que se imortalizou numa época e numa nação.

De facto, grande parte das obras de arte da época encontram-se ainda hoje a decorar vários edifícios de Lisboa e restante país, tendo como tal, um impacto relevante nos dias de hoje e amanhã (e de ontem) na vida da comunidade e seus visitantes. Tal como defende, entre outros, Cardoso Pereira,¹³ deve-se compreender que a museologia é transversal entre as diversas ciências do conhecimento, podendo esta enriquecer todos os níveis de trabalho em grupo, tornando-a mais justa, criativa e inovadora. O trabalho em grupo, rede e comunidade é imprescindível para a sustentabilidade e a preservação da memória e do património.

Existindo hoje uma panóplia de novas tecnologias (ver §1.4) e que nos ajudam a comunicar e a transmitir memórias, assim como conhecimento e *saber*, é então possível desta forma chegar a um público mais vasto.

¹² Diário de Noticias de 24 de junho de 1940.

¹³ Pedro Manuel Figueiredo Cardoso Pereira, Professor Doutor da ULHT de Lisboa.

Metodologia da Investigação

O ponto de partida desta Tese foi percorrer a cidade a pé, olhar, identificar e fotografar. Procura-se relacionar a museologia com o património mural, tendo por base a identificação prévia dos locais de pintura mural, bem como os edifícios onde estas estão inseridas. Analisou-se a sua história, os seus autores e arquitetos, bem como o simbolismo que estas carregavam, assim como o enquadramento sociocultural que prevaleceu na Cidade de Lisboa durante o Estado Novo. Esta assentou em etapas sequenciais e que resultam numa síntese lógica, criando desta forma uma organização entre a teoria e os dados empíricos obtidos. Através do estudo de diversas fontes, procuram-se correspondências na expressão artística adotada.

A base de sustentação assenta no estudo e análise dos documentos existentes em Arquivos e Bibliotecas - a pesquisa bibliográfica. Recorreu-se a diversas fontes documentais, produzidas por diferentes instituições, de forma a melhor se compreenderem as pinturas murais executados entre 1930 e 1960. Mais particularmente, aos estudos depositados na Biblioteca Nacional, no Arquivo da Torre do Tombo, nos Arquivos da Faculdade de Belas Artes e da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no Arquivo da extinta Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, no arquivo histórico do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbaniza, no Forte de Sacavém e no Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa, entre outros.

A pesquisa empírica é baseada na “captura”, observação e estudo das imagens (pinturas murais) colhidas pelo autor de forma a dar consistência ao estudo de caso proposto, não mais sendo do que um espelho das vivências ocorridas na sociedade de então e que refletem a utilidade da arte mural do período em causa e que hoje se transformam em memórias e experiências vividas (*e.g.* a memória oral). Associado a este ponto deseja-se ainda compreender os ideais políticos e o papel que as pinturas murais provocam na sociedade, de forma a se encontrarem referências sobre os propósitos dos diversos papéis impostos às artes.

A nova museologia defende que o papel dos museus não se centraliza dentro destes e que deve extravasar e difundir-se na comunidade, de forma a permitir uma comunicação alargada a todos, entre o passado e o presente, premiando as nossas memórias coletivas, bem como as diversas áreas do saber e que podem contribuir numa sociedade global para as vantagens na preservação das memórias coletivas, *i.e.*, património.

A Escolha do Tema

O interesse pessoal pela “arte” surge ainda em criança. Inicialmente guiada pela família, apreciadora da arte e do património em geral, onde as viagens incluíam uma visita turística pelos museus e igrejas dos diferentes locais visitados e um olhar atento pela paisagem em redor. Recordam-se ainda hoje lugares e odores que permanecem imutáveis na memória e que se têm vindo a conservar pelo discurso oral ou pela contemplação de diversos vídeos e álbuns fotográficos. Salvaguardam-se desta forma os registos, através das tecnologias audiovisuais, transformando-os em documentos de relevância pessoal.

Em termos profissionais, colaborando outrora em conservação e restauro com a empresa “Mural da História”. Foi assim possível usufruir de uma aprendizagem, não só centrada nas técnicas de conservação e restauro das pinturas murais, mas que permitiu também aprender a *olhar* e a *compreender* a pintura mural. Durante este percurso, pela necessidade que o trabalho assim exigia, cruzou-se Portugal de norte a sul, conservando e restaurando as suas pinturas murais em conventos, igrejas, teatros, casas particulares, etc. Destas viagens relembra-se ainda o impacto que a nossa presença suscitava nas comunidades locais.

Uma pintura mural pode vir a sofrer várias alterações do seu conteúdo ao longo do tempo - podem ser cobertas de cal ou por outra pintura mais moderna; é recorrente num trabalho de restauro incluir a remoção dessa camada sobre a pintura *original*. Este facto, por si só, proporciona a inquietação da comunidade detentora do património só “descansando” uma vez concluído o trabalho de conservação e quando esta é colocada à vista da comunidade. Esclarecidos pelo seu valor patrimonial é então atribuído grande orgulho e felicidade, bem como um sentido de responsabilidade perante as “suas” pinturas. Era reconfortante verificar que era a própria comunidade, aliada de um processo identitário, que se encarregava de proteger o seu património e de o conservar para as gerações futuras.

Posterior colaboração com outras instituições museológicas (tais como o Museu do Azulejo) permitiu o desenvolvimento da perceção da envolvência dos museus para com as comunidades, bem como das diferentes áreas museológicas que aí circulam, aguçando ainda mais o prazer pela museologia, mas também pela história da arte, aquando da passagem pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Fundação Calouste Gulbenkian

Em termos académicos, os estudos museológicos forneceram as valências da *Museologia Social* e que se baseiam em determinadas reflexões e práticas que tonificam e

transformam diferentes comunidades. Refira-se por exemplo o conceito de *Património* e que incorpora um todo, desde a cidade/região aos seus habitantes, com o propósito de prevalecer o direito ao conhecimento e às memórias coletivas, até à existência do progresso social, onde todos se incluem.

Ainda ao longo deste doutoramento e em diálogo com Joaquim Inácio Caetano, especialista em pintura mural e história de arte, constatei que os diversos estudos sobre a pintura mural até agora realizados se concentravam essencialmente entre o fim da Idade Média e o início da Modernidade, sendo essencialmente restritos às regiões do Norte e Alentejo (de Portugal).

Este facto ganha ainda mais importância quando se verifica a existência de escassos estudos sobre pintura mural durante o Estado Novo, nomeadamente em Lisboa. Uma arte e uma época “apagada” e sem expressão e que suscitou particular interesse na compreensão das razões deste desaparecimento e abandono. Esta época, embora sob ditadura, foi tida como um período de renovação na Arte Total (Pintura, Escultura, Arquitetura e Literatura) e que consequentemente provocaram uma alteração nas mentalidades e na própria cidade.

Ao reconhecer que o trabalho artístico espelha a vivência da nossa sociedade e das suas práticas diante a sua história, é então importante compreender o seu contexto sociocultural e como este influenciou a época que se pretende vir a estudar, em particular através da arte mural e da nossa memória seletiva.

A colaboração em projetos de investigação anteriores, como a “Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica” - Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa¹⁴ e o Projeto PTDC/EAT-EAT/117315/2010 – “Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica *on Line*”¹⁵ foram determinantes para o reconhecimento e a importância na recolha e na divulgação do património histórico nacional.

A Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica de João Miguel dos Santos Simões, foi um projeto que nasceu em 2006, no Museu do Azulejo. Em 2009, a direção do museu, nas pessoas de João Castel-Branco Pereira e Paulo Henriques deram continuidade a um projeto do Engenheiro João Miguel dos Santos Simões, o primeiro conservador do Museu do Azulejo.

¹⁴ <http://redeazulejo.fl.ul.pt>

¹⁵ <http://digitile.gulbenkian.pt>

Este projeto reuniu Bolseiros da FCT, que em parceria com o Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, prosseguiram com o levantamento do espólio azulejar do Centro Hospitalar Central (Hospital de Santa Marta, Hospital Santo António dos Capuchos, Hospital de São José). Tendo como primeira fase o registo fotográfico, a descrição dos painéis e a inserção da informação recolhida no programa informático *InPatrimonium*. A disseminação deste projeto foi amplamente realizada por colóquios e a edição de um livro.

O Projeto “Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica *on Line*” foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), e teve como principal objetivo a criação de uma biblioteca digital sobre azulejaria e cerâmica, com base na documentação produzida por João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) sobre a inventariação do património azulejar em Portugal e no Brasil. A criação desta ferramenta digital nasce da necessidade de disseminação de estudos inéditos e complementares à obra do autor - “Azulejaria em Portugal” – existentes na Biblioteca de Arte da FCG e que importa agora trazer à luz da comunidade científica, considerando o desenvolvimento e o crescimento da História da Arte nos últimos anos.

O projeto nasceu de uma parceria entre o Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – *Artis* - e a Biblioteca de Arte da FCG. Contou ainda com a participação do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, do Centro de História de Aquém e Além-Mar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, da Universidade dos Açores e do Institut National d’Histoire de l’Art (Paris).

Estrutura da Tese

A presente Tese está organizada em três capítulos mais a sua introdução e conclusão. A introdução apresenta o objeto de estudo, a problemática, as fontes e referências teóricas, a escolha do tema e a sua estrutura.

O Capítulo I, intitulado “Estado da Arte”, apresenta a revisão bibliográfica realizada sobre a importância da pintura mural, os conceitos de património e musealização, a problemática da arte pública no património urbano, o seu significado ideológico - espaço sacralizado e dessacralizado - e a importância das novas tecnologias para os museus.

O Capítulo II, “A Pintura Mural como Instrumento do Estado Novo”, reflete o olhar do autor sobre a temática, abordando ainda as principais técnicas de pintura mural existentes.

O Capítulo III, “Caso de Estudo”, apresenta a reflexão empírica realizada das obras de arte utilizadas como objetos de estudo de forma organizada pela sua função, uma tabela resumo a iniciar o Capítulo, bem como uma síntese bibliográfica dos seus autores (i.e., pintores e arquitetos) e u roteiro *online* proposto.

Finalmente, a conclusão resume as contribuições da Tese, onde é apresentada uma breve discussão das consequências do estudo realizado para a museologia e o seu trabalho futuro.

No fim da Tese são ainda apresentados os apêndices da mesma.

CAPÍTULO I – ESTADO DA ARTE

1.1 A Importância da Pintura Mural em Portugal

Os estudos sobre a pintura portuguesa surgem desde o século XIX com contributos de relevo dos incontornáveis historiadores de arte e museólogos Joaquim de Vasconcelos¹⁶, José de Figueiredo¹⁷, e Adriano de Gusmão¹⁸.

Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) valorizava a cultura, a arte popular, a tradição e a sua especificidade nacional. Teve um papel de extrema relevância na reforma do ensino das Belas-Artes, no planeamento e salvaguarda dos museus e monumentos, e da arqueologia¹⁹. Foi um impulsor da cultura artística e do ensino dos artesãos portugueses.

A par dos seus contemporâneos, considerava a arte como um todo, onde se compreende o trabalho do artista na arquitetura, na escultura e na pintura. Joaquim de Vasconcelos promoveu o trabalho das artes decorativas valorizando as suas técnicas e equiparando-as às consideradas artes de maior valor como a arquitetura, a escultura e a pintura de cavalete, considerando a arte popular no seu aspeto etnográfico, onde se incluí o estudo da cultura do povo, da língua e seus hábitos, entre outros.

José de Figueiredo (1872-1937), também ele grande apreciador da arte portuguesa, dedicou grande parte da sua vida a reunir o espólio espalhado pela Europa. Foi o primeiro diretor do Museu de Arte Antiga, tendo tido ainda um papel ativo como historiador e crítico de arte, contribuindo desta forma com diversos trabalhos e manuscritos.

Adriano de Gusmão (1908-1989) colaborou na fundação da Associação de Museologia e da Secção Internacional de Críticos de Arte. Foi diretor do Museu Nacional de Machado de Castro e como historiador publicou obras, nomeadamente sobre a temática da pintura portuguesa.

Refiram-se também, os autores mais contemporâneos, tais como Vergílio Correia (Correia, 1921a; Correia, 1921b), José Augusto França (França, 1954/1972/1986), Túlio

¹⁶ De Vasconcelos, Joaquim; e outros. “Tábuas da Pintura Antiga” in *Comércio do Porto*, 27 e 28 de julho de 1895

¹⁷ De Figueiredo, José; e outros. “Arte Portuguesa Primitiva: O pintor Nuno Gonçalves”, Lisboa, 1910; e “Introdução a um Ensaio sobre a Pintura Quinhentista em Portugal” in *Boletim de Arte e Arqueologia*, Lisboa, 1921.

¹⁸ De Gusmão, Adriano; e outros. *Os Primitivos e a Renascença*, in *Arte Portuguesa. Pintura* (Dir. João Barreira) Lisboa: Edições Excelsior, 1948/1951.

¹⁹ Holstein, Sousa. *Observações sobre o estado atual do ensino das artes em Portugal, a organização dos Museus e os serviços dos monumentos históricos e da Arqueologia oferecidas à Comissão nomeada por Decreto de 10 de novembro de 1875 por uma vogal da mesma comissão*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1985.

Espanca (Espanca, 1973, 1988), Abel de Moura (Moura, 1974), Teresa Fernandes (Fernandes, 1984), Dalila Rodrigues (Rodrigues, 1995), Vítor Serrão (Serrão, 1982, 1992, 2010), Luís Afonso (Afonso, 1996, 1999, 2009) e Joaquim Caetano (Caetano, 2001, 2010) e que contribuíram com diversos estudos e publicações para um melhor conhecimento e compreensão da Arte Mural no território nacional.

A pintura a fresco iniciou a sua disseminação e expressividade em Portugal, a partir da segunda metade do século XV, sendo a maioria das pinturas murais do Norte e interior do país, e situadas com maior expressividade em igrejas e palacetes.

Para os autores atrás referidos, a pintura mural tem sido alvo de desconsideração artística durante vários séculos, facto este que tem contribuído para um abandono e desapego por parte das entidades responsáveis, bem como da população em geral. Os murais, partilhando de igual qualidade artística que as telas, não mereceram, no entanto, os mesmos cuidados de conservação e restauro. As pinturas murais ficaram esquecidas, silenciadas e omitidas. Foram picadas, caiadas, ocultadas por outras pinturas, encobertas com painéis de azulejos, ou por retábulos em madeira - consequência das alterações dos gostos e das políticas outrora manifestadas.

Não obstante, a pintura mural oferece várias vantagens face a outros tipos de expressão artística, tais como a pintura de cavalete, talha ou azulejo. Desde logo, mantém-se maioritariamente no seu local de origem, ajudando a uma melhor compreensão na relação entre a pintura mural e o espaço arquitetónico. Da mesma forma, permite articular a relação entre a pintura mural e o contexto sociocultural durante a sua execução. Possibilita ainda a análise e a compreensão da história do edifício, da sua encomenda mural e das suas relações com a comunidade local. Desagrega-se assim uma imagem de *pintura-objeto*, tornando-a num bem colecionável e a preservar, mesmo que contenha somente uma função didática e catequética.

Como nos refere Afonso (2010), subsistiu entre os séculos XVI e XVIII um estigma associado à desigualdade nas artes, como nos casos de Francisco de Holanda ou de Félix da Costa Meesen, considerando a pintura sobre tábuas e tela superior à pintura mural. Durante os séculos XVIII e XIX, a pintura mural foi encarada como um elemento decorativo, intrínseca aos edifícios e sem expressividade fora dele, independentemente da sua tipologia (vegetal, geométrica ou figurativa, como temas religiosos, históricos ou narrativas quotidianas).

Todavia, as pinturas murais vieram a nobilitar diversos edifícios, de cariz religioso ou estatal, ou até mesmo no caso de diversos palacetes, concedendo desta forma prestígio às suas comunidades e encomendantes.

No panorama nacional, permaneceu a censura inquisitorial durante largo tempo, sendo o ensino confinado à escola-oficina e apenas a alguns privilegiados. Estes, obtiveram subsídio estatal ou de um mecenato, para progredirem na sua carreira e como são exemplo os artistas Francisco de Holanda (1517-1585), António Campelo (ativo na segunda metade do século XVI), Gaspar Dias (ativo entre 1560 a 1591), Francisco Venegas (1525-1594), Fernão Gomes (1548-1612), Amaro do Vale (m. 1919) e Pedro Nunes (1586-1637). Mais tarde os artistas Sousa Lopes (1876- 1944), Portela Júnior (1898-1985), Domingos Rebelo (1891-1975), Dordilo Gomes (1890-1976), Almada Negreiros (1893-1970), Lino António (1898-1974), Jaime Barata (1899-1970), Estrela Faria (1910- 1976), Luís Dourdil (1914- 1989) e Manuel Lapa (1914-1979), entre outros.

A pintura nacional recebeu influências iconográficas e artísticas oriundas de países como a França, Alemanha, Holanda, Itália e Espanha. Bem como, através de gravuras de livros e de artistas que regressaram a Portugal e que trabalharam com artistas que por cá ficaram, ou que se encontravam a iniciar a sua carreira artística, como o pintor Diogo Teixeira (1540-1612). Este, apesar de não ter estudado no estrangeiro, teve a seu cargo obras em todo o território nacional, vindo a saber absorver o que lhe chegara de fora. Trabalhou com o pintor Francisco Venegas, Fernão Gomes e seu genro e discípulo António da Costa.

O pintor Simão Rodrigues (1560-1629), e que recebera a Bandeira de São Jorge por ser considerado o melhor pintor a óleo do país, teve como seu parceiro o pintor régio Diogo Vieira Serrão (1570-1632). Colegas da Irmandade de São Lucas, realizaram obras como o Mosteiro de Santa Cruz e o retábulo da Capela da Universidade de Coimbra. Em 1613, pintaram o teto da nave da Igreja do Hospital de Todos os Santos em Lisboa e destruída em 1750.

Como é referido por Caetano (2010), chegaram até nós alguns vestígios a fresco do século IV, como o exemplo de Conímbriga ou do Castelo de São Jorge em Lisboa, datado do século XI. Ainda, o exemplo dos murais da Igreja de S. Salvador em Bravães, de 1510, com a representação de Nossa Senhora com o menino, bem como os murais da Sacristia do Mosteiro da Batalha, datados de 1402-1415, onde são representando cinco anjos (três anjos tenentes, dois que representam S. Miguel Arcanjo e um anjo com uma viola de arco) e

relatados por Afonso (2010). Refiram-se igualmente, duas campanhas em pintura mural, na Igreja de São Francisco de Leiria (século XV), sendo a mais antiga delas representativa de um Calvário, com dezenas de figuras e que se assemelha às ilustrações do Libro Dell 'Arte de Ceninno Cennini (Afonso, 2003). A campanha da Nave da Igreja apresenta semelhanças estilísticas com os murais da Capela da Igreja de Santa Maria do Castelo em Abrantes, e ainda da Capela do Palácio da Vila em Sintra, todas com programas pictóricos de qualidade e importância artística e histórica.

Outros exemplos, as pinturas murais, que segundo Serrão (1982) tiveram pintores como Francisco Venegas (1525-1594), pintor régio de Filipe II, sendo considerado um dos melhores pintores do maneirismo. Em 1582, Francisco Venegas em conjunto com os pintores Domingos da Costa e Diogo Teixeira elaboraram os murais já perdidos (no incêndio de 1601) para a Igreja do Hospital de Todos os Santos em Lisboa. Também, como indica Afonso (2009), os frescos de 1588 do Mosteiro da Anunciada em Lisboa, realizados pelo pintor régio de Filipe II, Fernão Gomes e que embora desaparecidos ainda permanece o seu desenho.

Vítor Serrão (1982) refere ainda os frescos do Palácio dos Condes de Basto em Évora, de 1578, da autoria do pintor Francisco de Campos, como “sendo única no seu género em Portugal” (p. 39). Entre 1592 a 1600, o pintor régio Domingos Vieira Serrão, colaborou como pintor na Charola do Convento de Cristo em Tomar, onde ainda hoje permanecem o fresco do portal com a *Ressurreição de Cristo*, as duas figuras alegóricas (Fé e Caridade) nos vãos da janela e as decorações a *brutesco* (Abreu, 2015). Outros pintores, como referem os autores Vítor Serrão, Luís Afonso e Joaquim Caetano, o *Mestre Arnau*s que executa o fresco da Igreja de S. Paio de Midões em Barcelos, datado de 1535. Entre outras, atribuídas a ele, ou à sua oficina, como os frescos da Igreja de Folhadela, Fonte Arcada, Arnoso, Vila Verde, Ermelo e Pombeiro. Refira-se que o estudo deste tipo de expressão artística surge com maior relevância na década de 80, tendo diversos autores do panorama da história de arte nacional vindo a analisar e registar. Desta forma, os seus contributos para o valor patrimonial são inequívocos, bem como o potencial de investigação associado a nível autoral (artista e oficinas), históricos, iconográficos, artísticos, estilísticos e social. Desta forma, foi gerado, ao longo do tempo um glossário de pintura mural, bem como um inventário descritivo e ilustrativo. Iniciado em 1960, pela Academia Nacional de Belas-Artes e mais tarde pelo Instituto José de Figueiredo e pela Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, sendo nos dias de hoje, complementado pelos diversos estudos, análises e teses.

Refiram-se também os historiadores Fernandes (1984), Rodrigues (1996), Caetano (2001, 2010), Afonso (1996, 1999), Bessa (2007) e Cardoso (2013), e que para além de nos elucidarem, clarificarem e disseminarem este tipo de expressão artística, referem-nos a sua dimensão histórica, historiográfica e qualidade a nível autoral e plástica dos séculos XV a XIX, existente na região Norte de Portugal.

Gonçalves (2008), Afonso (2009) e Monteiro (2007, 2013) referem a extensão e a qualidade estilística da pintura mural, do século XV ao início do século XVIII, patente na região do Alentejo e que conta com a presença de programas pictóricos heterogéneos e composições de carácter vernáculo e popular, onde se dá enfoco à sua conservação e restauro, facto este que condicionou a presença dos vários exemplares na atualidade. Estes estudos vieram ainda contribuir para um melhor entendimento do processo de encomendas artísticas para os edifícios religiosos com recurso à pintura mural, maioritariamente patrocinadas por membros da Família Real e que integravam a elite cultural da época. Refira-se para tal o ciclo de pintores e oficinas da época, como seja o exemplo – entretanto desaparecido - da capela-mor do Convento de Santa Clara com uma pintura a fresco de 1610 do pintor José Escobar e referenciado por Monteiro (2013).

Braga (2011) debruçou-se sobre o trabalho do pintor Cyrillo Volkmar Machado, destacando o Palácio do Duque de Lafões e o Palácio Pombeiro-Belas, ambos em Lisboa, dos finais do século XVIII e início do século XIX, contendo motivos decorativos de temática alegórico-mitológica de notável qualidade estética. Segundo a autora, estas pinturas expressam uma identidade elitista e uma afirmação do poder aristocrático em ascensão, com a particularidade de serem locais frequentados pela alta sociedade lisboeta. Os programas pictóricos refletem o *status* que as elites adquiriam na encomenda dos murais, repletos de significados e de símbolos ocultos.

Quintas (2009) refere que, ao longo da história, a pintura mural tem vindo a exercer um papel decorativo integrado na arquitetura, proporcionando desta forma uma transformação na perceção do próprio espaço arquitetónico. Pode-se assim considerar gerada uma Obra de Arte Total, de formas artísticas bidimensionais, onde se incluem igualmente o mosaico, o vitral e os painéis de azulejos, como forma de expressão modernista nacional do século XX.

Cardoso (2013) estudou a pintura mural do Estado Novo na Cidade do Porto, onde refere a existência de uma integração das três artes – Arquitetura, Escultura e Pintura -

contribuindo desta forma para uma melhor compreensão do património mural e das suas circunstâncias técnico-históricas tendo como reflexo o modernismo nacional.

Pascoal (2010) ajuda-nos a uma melhor compreensão das funções e das conotações Salazaristas no domínio das artes plásticas, demonstrando o processo de encomendas por parte do Ministério das Obras Públicas e da forma como nelas eram envolvidos os seus artistas. Destaca-se aqui o papel e os significados das obras artísticas integradas na Cidade Universitária de Lisboa de como é exemplo a pintura mural – ‘Ad Lucem’ – da autoria de Daciano da Costa.

Por fim, refira-se o trabalho de Gonçalves (2008)²⁰, sobre a criação de um projeto de revitalização patrimonial – a “Rota do Fresco” (1998) - promovendo visitas à pintura mural a fresco na região do Alentejo e à (re)descoberta de um património cultural desconhecido ou inacessível. Igualmente, a abertura de um novo espaço museológico em Monsaraz - “Monsaraz Museu Aberto” - e que contém um fresco do século XV alusivo à justiça celeste e à justiça terrena - “Fresco do Bom e Mau Juiz” - único na Europa. Para o efeito, a Câmara Municipal de Reguengos de Monsaraz encontra-se empenhada na divulgação deste tipo de património, bem como na colaboração com a rota do fresco já existente no conselho, considerando recorrer às novas tecnologias para que o visitante possa vir a usufruir de todas as potencialidades da região²¹.

²⁰ Foi coordenadora deste serviço até 2008, ao serviço da Associação de Municípios do Alentejo Central (Cuba). Em 2007, fundou a Spira – Empresa de revitalização patrimonial, onde exerce funções como Diretora-Geral. Foi membro do Conselho Consultivo do ICOMOS Portugal (2007-2008). Em 2010, recebe a Menção Honrosa Prémio “Inovação” de Turismo do Alentejo; Declaração de Interesse para o Turismo e para o projeto Rota do Fresco.

²¹ Fonte: www.cm-reguengos-monsaraz.pt (Acedido em 3 de fevereiro de 2016).

1.2 Património e Conceitos de Musealização

Para se compreender e analisar os conceitos de musealização do património é necessário recuar na história, compreender como nasceram as instituições museológicas, como se organizaram e como consequentemente produziram diversos documentos de importância no seu longo processo de crescimento.

Almeida (2009) referiu factos que contribuíram para o conhecimento real da vivência museológica nacional, tais como o inquérito à “Direção Geral do Ensino Superior, Secundário e Artístico enviado aos presidentes do Conselho de Arte e Arqueologia em 1929”; e que permitiu a contabilização do número de museus, data de fundação, caracterização dos acervos e biblioteca, e necessidades e carências, bem como a existência ou não de publicações, catálogos, inventários, registos fotográficos, número de visitantes, etc.

O conjunto de museus sob a tutela do Ministério da Instrução Pública, tendo ficado por responder ao inquérito a secção do Porto, referenciou nove instituições museológicas, tais como o museu de Aveiro, Lamego, Grão Vasco de Viseu e Machado de Castro em Coimbra, Coches, Arte Antiga, Arte Contemporânea, Regional de Évora e o Núcleo de Museu dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo, do Convento de Cristo em Tomar.

As diversas carências e necessidades mais prementes eram a falta de verba, de pessoal, de condições de segurança, conservação do acervo e do imóvel, assim como da necessidade de espaço para ampliação e reorganização de coleções. Grande parte deste acervo provinha de igrejas, conventos e mosteiros e que após a extinção das Ordens Religiosas²² incorpora os diversos espaços museológicos, bem como a sua apropriação para diversas exposições.

Ainda segundo Almeida (2009), a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes (DGESBA), recebeu os resultados dos inquéritos tendo consequentemente estabelecido a real situação museológica nacional. No entanto e devido em grande parte à contenção de verbas dispensadas pelo governo, pouco foi feito, e como tal inevitavelmente se contribuiu para a degradação da maioria das instituições. O desinteresse político na construção de museus de raiz e o aproveitamento dos imóveis herdados, sem funcionalidades específicas, entre outras, como no controlo de temperatura e humidade necessárias à conservação dos acervos, em

²² Decretada a extinção das Ordens Religiosas em (1833/34).

muito contribuiu para a difícil tarefa de conciliação da preservação edifício/acervo. Facto que ainda hoje é patente em diversas instituições museológicas.

Colaboraram na árdua tarefa de manutenção dos museus personalidades como José Figueiredo, Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, João Amaral, Diretor do Museu de Lamego, Alberto Souto, Diretor do Museu de Aveiro, António Augusto Gonçalves, Diretor do Museu Machado de Castro em Coimbra, Francisco d'Almeida Moreira, Diretor do Museu Grão Vasco em Viseu e Luciano Freire, Diretor do Museu dos Coches.

Vieram ainda a cooperar de certa forma, para o desenvolvimento museológico personalidades como Raul Lino, Carlos Reis, Adriano de Sousa Lopes, João Couto, Reynaldo dos Santos, e o já referido Ministro e Engenheiro Duarte Pacheco, e o Arquiteto Cottinelli Telmo. A conservação do património nacional era da incumbência da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais que recorria a pareceres do Ministério da Instrução Pública. Mais tarde Ministério da Educação Nacional e ainda de organismos como o Conselho de Arte e Arqueologia e posteriormente pelo Conselho Superior de Belas Artes.

A tarefa incluía pareceres e classificação dos diversos monumentos nacionais e o seu enquadramento urbano. Revia conceitos museológicos e analisava o património arquitetónico e arqueológico dos museus e seus acervos. Avaliava diversas necessidades, como a remodelação e ampliação do espaço museu, novas salas e bibliotecas, inclusão de laboratório e oficina de restauro. Ainda, a aquisição de novas obras de arte para as coleções, bem como a organização de exposições a nível nacional e internacional, por forma a disseminar a arte portuguesa.

Em 1940, a “Exposição Histórica do Mundo Português”, com todo o seu simbolismo, veio a gerar novos polos museológicos de relevância, como o exemplo do Museu de Arte Popular, Museu dos Coches, Museu de Arqueologia e o Padrão dos Descobrimentos, entre outros.

Em 1956, a criação da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) veio revigorar o meio cultural nacional. Caracterizada pela sua componente de inovação artística e comunicacional, transformou assim o nosso panorama cultural e museológico. A FCG pode ser vista como o “primeiro” museu com um programa museológico prévio, sustentado por profissionais da área e com a preocupação de comunicar com o visitante (Fernandes, 2005).

O reconhecido museólogo internacional, Georges-Henri Riviére esteve em Portugal na década de 60 a convite da FCG, tendo ainda colaborado em projetos de museologia rural na

Serra da Estrela. Participou igualmente no primeiro curso de pós-graduação em Museologia com a colaboração de Hugues de Varine. Este curso, realizado pela FCG, veio contribuir para a afirmação de novos conceitos e modelos sobre a Museologia Social.

Durante os cursos do Instituto Português do Património Cultural (IPPC), Hugues de Varine - que residiu em Portugal - teve igualmente um papel impulsionador no que diz respeito ao conceito de Nova Museologia e do Ecomuseu, tendo ainda realizado experiências museológicas de padrão comunitário e por todo o território nacional.

Saliente-se que a FCG teve um papel importante na atribuição de bolsas de estudo nos diversos campos culturais e científicos, bem com estágios no estrangeiro, potenciando desta forma os artistas nacionais e ao contrário dos restantes museus nacionais sem recursos financeiros para tal.

Em Portugal, a verdadeira transformação museológica ocorreu durante os anos 80 e 90, tendo então existido um acentuar do crescimento de núcleos museológicos, bem como a constituição do MINOM²³, tendo sido formalizada na Assembleia Geral de 1985 (Lisboa). Fernandes (2005) refere ainda que foi entre 1976 e 1979 que chegaram os relatórios da UNESCO, presidida por *Per Uno Agren* onde se diagnosticou “o estado da Museologia em Portugal”.

Foram confirmadas as diversas lacunas existentes nos museus portugueses, no que concerne ao seu espólio, à carência de uma legislação adequada e à inexistência de uma atividade educativa nos museus nacionais. Tal facto gerou algumas recomendações em 1979, tais como a criação de uma rede de comunicação entre os museus de todo o país e a criação ou renovação de museus regionais, no plano de cooperação entre o poder central e o poder local e a comunidade.

Por último verificou-se a necessidade em existir formação adequada para os profissionais da área. Criou-se para tal um grupo de trabalho onde colaboraram Madalena Cabral, José Porfírio, Rafael Salinas Calado e Maria João Vasconcelos. Foi ainda produzida legislação atualizada, novos programas de formação e a recuperação das diferentes instituições museológicas, tendo tido a colaboração de personalidades como Natália Correia Guedes e Henrique Coutinho Gouveia.

²³ www.minom-portugal.org/

Carvalho (2017) refere que já em 1970-71 existia formação em Museologia, embora apenas sob a forma de uma disciplina do Curso de Ciências Antropológicas e Etnológicas do Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina. Menciona também a existência do Curso de Conservadores dos Museus no Museu Nacional de Arte Antiga - até 1974 - e mais tarde o Curso para Conservadores dos Museus do IPPC - 1981/82 e 1984/85 - e os cursos da Associação Portuguesa de Museologia (APOM) e da ESBAL - 1988/1990.

Estes acontecimentos contribuíram para transformar mentalidades e na conscientização do trabalho com populações/comunidades de forma a preservar a memória - contribuindo para o arranque da museologia social em Portugal. As investigações e as práticas museológicas construíram-se através de encontros e publicações a nível nacional e internacional, bem como com a criação de diversas instituições - MINOM, Comissão Nacional Portuguesa, *Internacional Council of Museums* (ICOM), Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), Instituto Português de Museus (IPM), Comité Internacional de Artes Decorativas (ICAA) e Associação Portuguesa de Museologia (APOM). De referir igualmente o papel das universidades neste processo de transformação e na formação de profissionais da área da Museologia, bem como a experiência no terreno dos Ecomuseus e dos Museus Comunitários. Por fim, a necessidade crescente na realização de encontros com as diversas instituições e associações museológicas, tanto a nível nacional como internacional, de forma a diagnosticar problemas e a ampliar o pensamento e a ação da “Nova” Museologia.

Fernandes (2005) refere o exemplo do trabalho realizado por António Nabais e pela Associação Náutica de Seixal - “O Trabalho na História do Concelho do Seixal” - e que mais tarde deu origem ao Museu do Seixal (1981) – o primeiro Ecomuseu Português - de acordo com Hugues de Varine. De referir também o nascimento do Museu Etnológico de Monte Redondo (1981) tendo tido a participação de personalidades como Mário Moutinho, Manuela Carrasco, Jorge Arroiteia e João Moital. De facto, têm-se assistido a um maior envolvimento nacional nos encontros do MINOM e que potenciaram um Movimento para Uma Nova Museologia em Portugal. Fernandes (2005) refere ainda o exemplo do I Atelier Internacional Ecomuseus/Nova Museologia de Québec (1984), que contou com a colaboração de António Nabais e de Manuela Carrasco e na visita de Hugues de Varine e de René Rivard às experiências museológicas nacionais. Assim como no II Atelier onde participaram os museólogos António Nabais, Mário Moutinho, Maria Manuela Carrasco, Étienne Bernard, Eveline Alhane, Hugues de Varine, Marc Maure e Pierre Mayrand. Refira-se também a

colaboração de Luís Raposo no ICOM Portugal (2008-2014) e atualmente presidente do ICOM Europa. José Alberto, como atual presidente do ICOM Portugal e Dália Paulo, Maria de Jesus Monge, José Gameiro e Mário Nuno Antas, Clara Frayão Camacho, Ana Carvalho, Inês Fialho Brandão, Alexandre Matos, Pedro Pereira Leite como membros. Destaca-se ainda a conferência internacional - *Museums: On Object Many Visions* - realizada no Museu Nacional de Arqueologia (2016) e que contou com a presença de Hans-Martins Hinz - presidente do ICOM. Refira-se também as Jornadas da Primavera do ICOM e que analisou dois documentos de relevância museológica – a recomendação da UNESCO sobre a “Proteção e Promoção dos Museus e das Coleções, da sua Diversidade e do seu Papel na Sociedade” e a Carta de Siena - que menciona a importância de articular museus e paisagens do ponto de vista material e imaterial. Heterogéneos por natureza, estes encontram-se em constante mutação, com dinâmicas próprias e uma visão alargada de ontem, hoje e amanhã - de uma consciência das diferentes conceções paisagísticas e do seu próprio carácter identitário - e da sua sustentabilidade económica e social.

Neste contexto, coloca-se a seguinte questão: Estará Portugal preparado para assumir as responsabilidades propostos pela UNESCO?

Para tal é então importante compreender quais os meios que podem contribuir para a sua preservação/conservação patrimonial de carater díspar e com dinâmicas próprias. Deve-se ainda verificar a existência de equipas multidisciplinares e que trabalhem em grupo/rede, dando assim uma oportunidade à sua divulgação e sustentabilidade e tendo a consciência da sua diversidade paisagística e tipológica - gerando à museologia “lugares de memória” com leituras plurais, abrangentes e onde existam lugares para diversas questões identitário, culturais e participativas tais como o trabalho ativo com as comunidades e os restantes organismos estatais e/ou particulares.

1.3 Problematização da Arte Pública como Património Urbano

A expressão Arte Pública e Património Urbano esbarram com os conceitos do *espço-público* e que não são claros nem compreendidos no que diz respeito aos seus limites e fronteiras assim como no seu valor epistemológico. Segundo José Abreu (2015), o que difere a arte pública das restantes, é conter na sua essência um *ideário*, onde se propõe estreitar os limites entre a arte e as populações, potenciando-a quer na sua utilidade, beleza ou mesmo como veículo de educação. O espaço público deve ser visto e considerado por todos, tal como a arte que nele se encontra, pois esta é concebida para o enriquecer. As obras de arte conferem relevante influência na vivência das cidades. Ao circularmos nela encontramos diversos tipos de obras/peças de arte de diversos materiais e com carácter diversificado, patente na arquitetura, escultura, pintura, azulejaria, etc.

No espaço público, as obras de arte conferem ao seu cidadão/visitante um olhar momentâneo e que contrasta com o olhar do público, aquando duma visita a um museu ou galeria; da mesma forma, no que diz respeito à falta de informação e consequente vulnerabilidade e conservação, assim como numa deficiente e incompleta transmissão de memória e como refere Remesar (1997):

“Al contrario, en el caso del Arte público, la alogeneración proviene de forma sistemática del análisis del contexto y de las características del emplazamiento. Ambos factores pueden obligara la introducción de modificaciones sustancia-les en el modo de relación estética entre el escultor y la obra”. (p. 206)

A arte pública é uma arte exposta e que gera reações nos seus habitantes, originando críticas favoráveis ou desfavoráveis e que podem levar ao seu vandalismo e destruição, pelo facto de revelarem memórias traumáticas ou por exteriorizarem uma linguagem plástica ultrapassada ou ignorada. Esta circunstância coloca o autor e a sua obra em constante aprovação, sendo a relação deste com a obra/local, muito própria e sujeita a diversos condicionalismos. A preservação do património artístico e cultural carece de uma constante manutenção, não só pelo facto de se situar na via pública, mas por transportar memórias coletivas e identitárias de um simbolismo relevante para as comunidades e restante população. Ao se sensibilizarem e elucidarem os cidadãos para um maior respeito pelo seu património e que é parte integrante de todos nós, promove-se também o respeito intercultural e a sua aceitação diversificada.

Ao longo dos tempos tem vindo a verificar-se uma crescente desvalorização e desinteresse pelo espaço público, tanto a nível político como da população, facto este que tem em muito contribuído para a degradação do mesmo, assim como nas obras de arte que nele se encontram e que resultam em repercussões negativas para a vida das cidades. Subsista, no entanto, uma noção política em promover a identidade e a qualidade das cidades, por forma a se afirmarem perante outras, assim como da sua população que quando devidamente esclarecida do seu valor patrimonial ambiciona o seu restabelecimento e conservação.

Durante o Estado Novo, foram responsáveis pela transformação do espaço público o Gabinete Técnico de Habitação (GTH) e o Gabinete de Estudos de Urbanização (GEU), que planearam e coordenaram os diferentes projetos paisagísticos e arquitetónicos de Lisboa (Abreu, 2015). A nível camarário, organismos com opiniões convergentes como a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (CMAA), a Direção de Serviços de Urbanização e Obras (DSUO), a Direção de Serviços de Salubridades e Edificação Urbana (DSSEU) e a Direção de Serviços Centrais e Culturais (DSCC), resultavam na inflexibilidade dos critérios a adotar para os espaços e que os tornaram morosos (ou mesmo improváveis) no que concerne a determinados projetos arquitetónicos. Duarte Pacheco e António Ferro, tiveram, no entanto, um papel relevante e influente nas diversas alterações efetuadas, tendo, deste modo, valorizado a capital do império, pautando-a com obras de arte.

Foi durante a época do Estado Novo que diversos artistas (arquitetos, escultores e pintores) tiveram um papel relevante na transformação da malha urbana da Cidade de Lisboa, embora nem sempre perceptível e compreendida pela maioria dos seus habitantes. As diversas obras espalhadas pela cidade, resultaram, na sua grande maioria, de encomendas que espelham a propaganda ideológica à época. Além disso, ajudam-nos a uma melhor compreensão da forma como estes artistas transmitiam de forma subtil as suas ideias – oprimidas - e as influências que obtiveram do estrangeiro. De todos os artistas, Almada Negreiros, foi muito provavelmente, aquele que melhor soube transmitir, nas suas obras, a vida nacional, assim como a sua própria visão dos acontecimentos e oposição aos ideais do regime.

Hoje é da responsabilidade da Câmara Municipal de Lisboa, bem como de todos nós, cidadãos informados, preservar as obras na via pública. É ainda fundamental dar a conhecer à população o espólio existente, sensibilizando-a para que esta venha também ela futuramente a ser defensora e protetora das várias obras na via pública e que são transmissoras de memórias da história de Portugal.

Analogamente, refiram-se exemplos, do papel da pintura mural, com a arte pública, na América Latina e na Americana do Norte, durante o final do século XIX início do século XX. Também aqui artistas murais tiveram relevo na transformação da malha urbana e na história dos seus países (Ades, 1997; Camin & Meyer, 2000; Capelato 2005; Vasconcellos, 2007; Oliveira 2015).

Como refere Capelato (2005), durante os anos 1920, cresceu na classe artística da América Latina uma necessidade de expressão e participação na mudança, reflexo de uma preocupação a nível social, cultural e político. A partir da Primeira Grande Guerra, surgiram novas influências nas artes, tais como o movimento modernista, oriundo da Europa: “Os movimentos denominados vanguarda se ampliaram e se fizeram acompanhar de uma profusão de escritos sobre a natureza da arte, sua finalidade e função social do artista” (p. 256). Permanecia uma característica comum, uma recusa à imitação das fórmulas herdadas do passado, uma vontade de mudar tanto a nível plástico - formas e materiais – bem como a necessidade em se expressarem os factos historiográficos.

Os artistas Mexicanos, Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) e Davi Alfaro Siqueiros (1896-1974), foram vistos como pintores da Revolução Mexicana de 1910²⁴. Estes, pintaram para o povo, tornando a obra pública e coletiva, gerando desta forma empatia com as comunidades (camponeses e indígenas), e criando obras opostas às pinturas de cavalete, observadas apenas por uma elite. Receberam financiamento do governo, e seguindo as diretrizes do ministro José Vasconcelos²⁵ (1882-1959), criaram diversas obras na via pública, bem como em edifícios públicos (ministérios e escolas), em prole da revolução (1920-1930). Ao contrário de Portugal, os artistas mexicanos, não estiveram sujeitos a um determinado estilo, nem às temáticas do governo (Ades, 1997). No entanto, factos idênticos a Portugal ocorreram na América Latina (México), por parte de figuras mais conservadoras, e que gerarem hostilidades contra alguns murais, provocando neles estragos ou até mesmo a sua destruição.

As pinturas murais, refletem uma iconografia revolucionária do país, utilizando a imagem do trabalhador, do soldado e do camponês. Nas pinturas, é perceptível verificar as

²⁴ Revolução que gerou o fim do ditador Porfírio Díaz (1877-1911).

²⁵ José Vasconcelos foi “protetor” dos artistas, tendo apoiado e facilitado a execução de diversas obras. José Vasconcelos “convicto de que os mexicanos eram mais sensíveis às artes visuais que a música; ele foi o primeiro a permitir que se entregassem as paredes da recém-construída Escuela Nacional Preparatoria (ENP) a um turbulento grupo de jovens artistas que buscava nas escolas de arte e nos ateliês, ou no caso de Rivera e Siqueiros, artistas já maduros, na Europa, atraindo-os de volta para o México.” (Ades, 1997, p 152).

divergências, entre uma vida industrial e rural, a crítica social, muito relacionada à exploração dos trabalhadores. Podem-se, ainda, observar as diferenças entre as classes mais ricas e as classes pobres, bem como imagens de índios oprimidos e explorados. Existem também pinturas com arte popular. Estes artistas receberam influências culturais e artísticas oriundas da Europa (Inglaterra, Itália, Espanha) e da pintura russa, tal como o artista Mexicano Diego Rivera, que recorreu à estrela vermelha, à foice e ao martelo (Ades, 1997).

A Revolução Mexicana, contribuiu ainda, para o desenvolvimento de uma nova política cultural de concessão museológica (e.g. instituições de pesquisa arqueológica que musealizaram as memórias do povo indígena). Veja-se, como refere Vasconcellos (2007, p.35):

“Ao promover o patrimônio indígena e populares, o Estado converteu realidades locais em abstrações político-culturais, em símbolos de uma identidade nacional em que foram diluídos os conflitos e as particularidades, em nome de uma história de versão oficial.”

Da mesma forma, Oliveira (2015), salienta ainda que, os primeiros passos na concessão dos “museus” mexicanos surgiram no início do século XVIII, com o Catálogo do Museu Indiano, seguido do Jardim Botânico (1787) e do Museu de História Natural (1790).

Refira-se neste contexto, o papel do Instituto Nacional de Antropologia e de História do México, quer para o desenvolvimento dos museus comunitários, assim como para a promoção de encontros na área da museologia (e.g. Seminário Regional Sobre a Função Educativa dos Museus, no Rio de Janeiro, em 1958 e com a participação do arquiteto e museólogo Mário Vasquez). Recorde-se também, a primeira expressão pública e internacional (em 1972) de um movimento para uma Nova Museologia - “Mesa-Redonda de Santiago do Chile” - e que reflete a função social do museu e o seu carácter global das suas intervenções, nas pessoas de Hugues De Varine, Georges Henri Riviére e Stephan F. Bortheguy.

Ainda o exemplo da “Casa Estudio Diego Rivera e Frida Kahlo”, um projeto de Diego Rivera (1886-1957) e Juan O’Gorman (1905-1982), iniciado em 1931²⁶. Este espaço serviu de casa e de estúdio do pintor muralista Diego Rivera até 1957. Tem atualmente uma coleção de arte pré-colombiana e de artesanato mexicano. O edifício bem como todo o seu espólio foi atribuído ao Instituto Nacional de Belas Artes (INBA), após a sua morte. Tem como objetivo promover e difundir as belas artes mexicanas. O museu mural de Diego Rivera é um contributo relevante para a história e cultura do México. Com o apoio da Secretaria da Cultura do México,

²⁶ Fonte: <http://www.estudiodiegorivera.bellasartes.gob.mx> (Acedido em 3 de maio de 2017)

este promove a obra de Rivera, bem como de outros artistas, através de exposições temporárias. Proporciona acesso a programas para futuros profissionais executarem o seu serviço social, colaborando com experiências no planeamento de diversas atividades. Existe igualmente a possibilidade de abordar diversas disciplinas - Pedagogia, Psicologia Educacional, Artes Visuais, Design, Design Industrial, Literatura, Turismo, História e Arquitetura. Através do serviço educativo são realizadas visitas para diferentes públicos. É ainda possível ter acesso ao museu com uma visita virtual.

Também o trabalho de Frida Kahlo (1907-1954)²⁷, esposa do muralista Diego Rivera (1886-1957), veio a ter relevância na cultura mexicana. A sua arte foca temas do folclore e da arte popular mexicana, bem como autorretratos, paisagens mortas e cenas imaginárias. Após a sua morte, a “Casa Azul” – sua casa de família - transforma-se no Museu Frida Kahlo. O espólio deixado pela pintora permite ter acesso às suas obras e testemunhos da sua vida pessoal. O museu proporciona assim uma retrospectiva, com objetos e documentos inéditos, além de fotografias, desenhos, vestidos e livros. Frida Kahlo foi ainda eleita membro do Seminário de Cultura do México entre 1942 a 1950. Lecionou na escola de arte “La Esmeralda” até que por motivos de saúde foi obrigada a continuar as aulas em casa. Recebeu ainda o Prémio Nacional de Pintura, concedido pelo Ministério da Cultura do México, pela obra “Moisés”.

Neste contexto refira-se Fernandes (2005, p. 40):

“A comunicação dos objectos museológicos com o espectador, que se desenvolvia com elevado formalismo estético nos grandes museus e centros de arquitectura de Europa e dos Estados Unidos, teve no México, nos anos sessenta, um dos mais fortes movimentos de renovação. O arquitecto Mário Vázquez, influenciado simultaneamente pela reestruturação norte-americana dos museus dos anos 50 e pela concepção social do património e dos museus de Georges-Henri Riviére, cujo trabalho no Museu do Homem em Paris conhecera, foi responsável pela renovação do Museo Nacional de Antropologia de México em 1964, que marcou a forma de fazer museus a partir de então, assente numa visão nacionalista e abrangente da comunicação museológica.”

Resumindo, durante o final do séc. XIX e início do séc. XX foram concebidas em Portugal, na Europa - França, Inglaterra, Alemanha, Espanha – e na América do Norte e Latina - Estados Unidos, México, Brasil, Argentina - múltiplas obras, tendo tido a pintura mural um papel relevante nas diferentes tomadas de posição de carácter político, social e identitário. Estas encontram-se assim visíveis pelos diversos edifícios - maioritariamente públicos – e

²⁷ Fonte: <http://www.infoescola.com/biografias/frida-kahlo> (Acedido em 3 de maio de 2017)

conferindo desta forma ao património urbano uma grandiosidade cultural, histórica e simbólica.

Fernandes (2005) refere ainda a *Resolução de Bruges*, produzida na 4^a Assembleia-Geral do ICOMOS, em 1975, e que assinalou a necessidade de se proceder à conservação das cidades históricas, assim como a *Carta Europeia do Património Arquitetónico*, publicada pelo Conselho de Europa e que reforça o conceito de monumento aos conjuntos históricos, sítios e aldeias em ambiente natural.

A autora Françoise Choay, tem igualmente vindo a analisar as questões sobre Património Urbano. Entre outros contributos escreveu: *O Urbanismo Utopias e realidades, uma antologia* (1998); *Património e Musealização* (2006); *A Regra e o Modelo - Sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo* (2007); *Alegoria do Património* (2010); e *As questões do Património, Antologia para um combate* (2011) e que de uma forma crítica ajudaram a compreender melhor as relações e os conceitos díspares entre monumento e património histórico; arquitetura e Cidade; preservação do espólio arquitetónico e antropologia - memória cultural e vida urbana, sendo hoje contemplado nas cidades a sua paisagem, os seus territórios humanizados e o seu património intangível.

No caso da presente Tese, verifica-se que as pinturas murais se encontram dispersas pela cidade e intrínsecas à própria paisagem urbana, podendo ser visualizadas como um património alargado, onde se incluem paisagem, território, edifício, pintura, população e cultura. Os murais aqui abordados são representativos de uma época com relevância no que diz respeito ao seu simbolismo histórico, cultural e político. Dentro deste contexto importa então conceber um entendimento comum e normativo na forma de catalogar este património. Deve-se assim repensar o envolvimento das diversas entidades na sua divulgação e que fazem parte integrante da paisagem urbana lisboeta, lembrando o trabalho ativo a desempenhar na interligação das comunidades e na conservação das suas obras. De facto, ao longo dos séculos têm-se verificado as várias manifestações murais de cariz espontâneo, estético, identitário, ideológico ou resultado de encomendas e que vieram a alterar o espaço público, conferindo a estas diferentes conotações da memória cultural. Pese embora os diferentes tipos de manifestações artísticas, no que diz respeito à sua execução plástica, estas não deixam de conter a necessidade humana em se expressar, contribuindo para a sua memória histórica e cultural.

Recuando às pinturas rupestres relembram-se aqui o excelente exemplo das gravuras de Vila Nova de Foz Côa, onde existem diversos núcleos de arte rupestre ao ar livre, tornando o local num lugar singular em todo o mundo. O Vale do Côa reúne vários vestígios de pintura mural que nos revelam o modo de vida dos seus habitantes percorrendo desde o Paleolítico, Neolítico e até à Idade do Ferro, tendo ainda representações religiosas e populares do séc. XVII e dos anos 50 do séc. XX, tendo em 1998 a UNESCO considerado como Património Mundial²⁸, pese embora o ato de vandalismo reportado pelo Jornal de Notícias de 27 de abril de 2017 e que sobre o qual foi formalizada uma queixa crime ao Ministério Público pelo então Ministro da Cultura²⁹.

Em Portugal subsistem ainda diversos exemplos de pintura mural a fresco de excelente qualidade plástica, iconográfica e histórica. Existem exemplares religiosos da implementação do catolicismo e tal como nos refere Bessa (2013), permaneceram no Norte de Portugal exemplos de pinturas murais dos finais da Idade Média e primeiras décadas do séc. XVI nas Igrejas de S. Francisco do Porto, de Guimarães e de Bragança, na Igreja Paroquial de Folhadela e na Igreja São Tiago em Vila Real e que segundo Caetano (2000) apresentam afinidades com os murais da Igreja de Midões e de Vila Marim, sendo atribuídos ao pintor Arnais. Afonso (2009) refere que o pintor Arnaus foi o fresquista com obra conhecida mais interessante do Renascimento Português, dominando efeitos plásticos de grande virtuosismo técnico. Joaquim Caetano e Luís Afonso - Revista *Artis*, pp.59, do Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras de Lisboa - mencionaram no artigo “A Pintura Mural da Beira Alta Época de Grão Vasco” a presença de excelentes pinturas a fresco dos séculos XV e XVI em mais de três dezenas de edifícios religiosos nas regiões de Viseu e Braga. Assim como o Mosteiro da Anunciada de Lisboa, com frescos de 1588, trabalho realizado pelo pintor régio de Filipe II, Fernão Gomes (Afonso, 2009). Bem como os exemplos ilustrados na presente Tese, das diversas pinturas murais, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima, Igreja de São João de Brito, Igreja de São João de Deus e a Igreja do Santo Contestável.

Devem-se ainda referir os “murais” de cariz político que surgiram após a revolução de 25 de Abril de 1974 em Lisboa, assim como os “murais” recentes - graffiti artístico - que inclui artistas nacionais e internacionais e que são o resultado de uma necessidade de

²⁸ Fonte: Sítio da Infopedia em [https://www.infopedia.pt/\\$gravuras-rupestres-de-vila-nova-de-foz-coa](https://www.infopedia.pt/$gravuras-rupestres-de-vila-nova-de-foz-coa) (Acedido a 23 de maio de 2017)

²⁹ Fonte: Sítio do Jornal de Notícias em <http://www.jn.pt/nacional/interior/gravura-rupestre-vandalizada-em-foz-coa-6253625.html> (Acedido a 23 de maio de 2017)

expressão cultural e que têm gerado novas rotas turísticas. Os exemplos da arte graffiti, que têm vindo a transformar as cidades por todo o Mundo, têm na sua maioria um caráter cultural, político e étnico, sensibilizando as comunidades e os seus visitantes para determinados temas históricos e identitários.

Existem duas teorias que explicam a origem dos graffiti modernos: existe quem argumente que o graffiti é oriundo de uma cultura suburbana com raízes no *Hip Hop*, ou que este tenha espontaneamente surgido na cidade de Nova York. Em 1968 surgiu ainda um movimento contracultura, tendo os muros de Paris servido de suporte para inscrições de caráter poético-político. Esta prática ganhou novos contornos tendo-se propagado por todo o mundo. Desde o simples rabisco às *tags* repetidas e que demarcam territórios, até aos murais pintados em espaços próprios, fruto de encomendas e que lhes conferem um *status* de obras de arte. O graffiti tem tido também um papel social, a par das entidades públicas, como o exemplo da Universidade de São Paulo (USP) e que convidou artistas para elaborarem em conjunto painéis e muros especialmente destinados para a exibição dos seus trabalhos. Este convite serviu para profissionalizar os artistas com o objetivo de inclusão cultural³⁰. No panorama nacional, a Câmara Municipal de Lisboa criou a Galeria de Arte Urbana (GAU) com sede junto ao emblemático Elevador da Glória. Neste local têm-se organizado exposições temporárias nos sete painéis concedidos na Calçada da Glória e no Largo da Oliveirinha. A GAU existe também em formato de revista semestral em Inglês desde 2014³¹. Ainda em 2014, a Assembleia Municipal de Lisboa (AML), de forma a celebrar os 40 anos da revolução, concretizou um concurso para produzir um mural sobre o “25 de Abril Hoje” através de uma intervenção de arte urbana. Esta foi executada na fachada norte do edifício Fórum Lisboa. A vencedora do concurso, Tamara Alves, obteve unanimidade na escolha do júri formado pelo pintor Júlio Pomar, Helena Roseta (Presidente da AML) e Jorge Ramos de Carvalho (Diretor do Departamento de Património Cultural da CML) com “uma dança que mantém o conceito de luta, de trabalho de equipa”, segundo a própria autora³². Recorde-se também os murais de propaganda que revestiram algumas ruas de Lisboa durante a década de 1970 e os artistas António Alves e RIGO que em 2009 recriaram um novo mural no Bairro Alto situado na Travessa dos Fiéis de Deus. Bem como os artistas Pariz One e Mr. Dheo que elaboraram um

³⁰ Fonte: <http://pointdaarte.webnode.com.br/news/historia-da-arte-do-grafite/> (Acedido a 20 de maio de 2017)

³¹ Fonte: <https://issuu.com/galeriadeartebana> (Acedido a 20 de maio de 2017)

³² Fonte: <http://debaterlisboa.am-lisboa.pt> (Acedido a 21 de maio de 2017)

mural humorístico sobre o 25 de abril de 1974 para o público mais jovem - os agentes da revolução vestem a pele de conhecidas personagens animadas. O mural encontra-se entre o Mosteiro de São Vicente de Fora e o Miradouro da Graça, na Travessa de São Vicente. Existem igualmente em Lisboa graffiti's que prestam homenagem a diversas personalidades, como o caso de Sophia de Mello Breyner, Natália Correia, Florbela Espanca e Fernando Pessoa. De entre os mais conhecidos, refira-se o artista Alexandre Farto, com o pseudónimo de Vhils e reconhecido como um dos grandes nomes da arte urbana. Prestou homenagem à fadista Amália Rodrigues, utilizando a tradicional calçada portuguesa na Calçada do Menino de Deus em 2005. Outro exemplo, criado dez anos após a morte da fadista, foi criado por Mr. Dheo e Mosaik, situado na Travessa de Santo Antão, junto à Avenida da Liberdade. Ainda, o mural criado por Bordalo II, munido de pneus, para-choques, peças informáticas e outras oriundas do lixo, por forma a reproduzir um guaxinim tridimensional e que se encontra no Centro Cultural de Belém. Com o apoio da revista Visão, aquando do seu 20º aniversário, foi criado um mural alusivo ao poeta português Luís de Camões. Os artistas responsáveis pelo graffiti são os ARM Collective e que trabalharam um imaginário pop-surrealista de discurso abstrato. O mural encontra-se junto ao Museu dos Coches em Belém. Em 2008, a Escola das Gaivotas, recebeu uma exposição de arte urbana, tendo mantido na sua fachada a obra de Vhils. É hoje um polo cultural de criação artística - dança, música, teatro³³. Recentemente, os *graffiters* Mr. Dheo e Victor Ash, de nacionalidade portuguesa, estiveram a convite na Sede das Nações Unidas (Nova Iorque) para participarem na exposição de 27 de janeiro de 2017, com obras contra o trabalho e a exploração infantil³⁴. É possível ter acesso a este património urbano utilizando as novas TIC ou através de passeios e visitas como as rotas turísticas. Surgiram nos últimos anos várias iniciativas neste sentido, tais como a referida GAU da CML. Assim como a plataforma cultural “Underdogs” e que se dedica à promoção da arte urbana, tendo criado um programa de visitas guiadas que visa aproximar os moradores e os turistas dos murais. Com vista à revitalização de áreas mais degradadas nasceu ainda o projeto Crono com murais que decoram as fachadas de alguns edifícios da Avenida Fontes Pereira de Melo.

O graffiti representa hoje uma nova forma de arte contemporânea das cidades, que se encontra no espaço público e gera dinâmicas sociais na sua forma de comunicar,

³³ Fonte: <http://www.lisbonlux.com/magazine/lisbon-street-art.html> (Acedido a 25 de maio de 2017)

³⁴ Fonte: <https://www.publico.pt/2017/01/16/culturaipilon/noticia/doi-graffiters-portugueses-na-onu-1758518> (Acedido a 25 de maio de 2017)

transformando os lugares e a sua história e conferindo novos símbolos na cultura e na identidade social. Este património coloca-nos novamente a questão entre o efêmero e o permanente, o passado, o presente e o futuro, e como lidar com os vários patrimónios, tendo em conta que tem dinâmicas muito próprias e estão em constante renovação. Pretende-se assim colocar em prática os diversos conceitos da socio-museologia e que envolve o património com a comunidade, numa preservação da sua memória sociocultural, ressaltando que as comunidades são díspares, com opiniões pouco homogéneas e também em constante renovação.

1.3.1 Significado Ideológico dos Espaços Públicos

O significado da palavra *ideologia* centraliza-se num conjunto de ideias onde subsistem diversos conceitos. Em torno dela e da sua interpretação giram os conteúdos de cariz ideológico de origem política, religiosa, e económica, sendo ainda frequente a sua utilização em estudos sociológicos empíricos. Esta é aplicada como um recurso metodológico e que auxiliam determinado grupo a seguir essa ideologia e que suscitem confrontos ideológicos, surgindo das mesmas ideologias de cariz dominante e subordinado (Eagleton, 1997). Para o filósofo francês Antoine de Tracy (1754-1836), o conceito de ideologia é uma ciência que estuda a origem dos pensamentos humanos, através da sua análise e no seu habitat³⁵. Para Karl Marx (1818-1883), as conjunturas em que o homem se encontra, seja ela social, cultural, económica ou histórica, influenciam os seus pensamentos e como tal, devem ser analisadas como um todo (Musto, 2013). Ao longo da história, as ideias de cariz ideológico têm sido alvo de permanentes polémicas.

A cidade de Lisboa tem vindo a sofrer diversas transformações ideológicas ao nível dos seus espaços públicos, refletindo desta forma a conjuntura de mudança social, política e religiosa que nela se encontra. Refiram-se conventos que se vieram a transformar em escolas, hospitais e organismos estatais, alterando o seu propósito e ideologia inicial. De facto, a sua transformação arquitetónica e funcional incita a uma metamorfose, não somente estética, mas fundamentalmente identitária (Castro, 2002). A palavra *pública* surge no Séc. XIV e advém do latim *publicus* (algo ou local da consideração de todos). O público contrasta com o privado, e neste sentido particular, no que diz respeito à sua administração e intervenção; os espaços públicos são geridos por tutelas de ordem política, conferindo-lhes uma especificidade condicionada e um alargamento do espaço político para o público. A sua ideologia assenta num local propício para o desenvolvimento da identidade pessoal/social/ espacial, e que contém, além da sua população, o seu património, assegurando desta forma a sua memória identitária. Castro (2002) refere também que os espaços públicos estruturam as cidades, independentemente da sua gestão ou tutela, sendo necessários para uma solidificação social, facto que influencia a qualidade da vida urbana. No início do século XX, as políticas urbanas centravam-se na funcionalidade dos seus espaços, sem se pensar, no entanto, na sua qualidade

³⁵ Chisholm, Hugh, ed. (1911). "Tracy, Antoine Louis Claude Destutt, Comte de". *Encyclopædia Britannica*. 27 (11th ed.). Cambridge University Press. pp. 126–27.

e sociabilidade, deixando este despojado de vida - um espaço inóspito. Mais tarde verificou-se, a nível político, económico e sociológico, a percepção da necessidade e das vantagens em melhorar os espaços públicos, consequentemente, das cidades, por forma a intensificar a sociabilidade entre a comunidade e seus visitantes criando ambientes tranquilos, agradáveis e sociáveis. Apreendeu-se a *indispensabilidade* de um plano territorial onde se inclui as diversas políticas.

Tal como é referido por Brandão, Carrelo & Águas (2002), o Decreto-Lei n.º 380/99 de 2002 concluiu que os espaços públicos urbanos devem constar no Plano de Urbanização, comprometendo a este dar à cidade um espaço arquitetónico de qualidade. Têm existido algumas alterações no decreto de Lei embora se mantenha o compromisso de qualidade de vida das cidades, fruto da “refletida” programação para os espaços públicos. Nestas assembleias são tomadas diversas considerações desde a qualidade do tecido urbano à gestão da via pública tendo ainda atenção à agrária. Reúnem-se os diversos departamentos (Arquitetura, Paisagística, Direito, Economia, Engenharia Civil, Território, Geográfica, História, Sociologia, Urbanismo, Desenho) com o intuito de melhorar e diversificar as metodologias e critérios de avaliação do território. O facto de pertencermos à União Europeia, onde se elaboram com regularidade estudos comparativos de qualidade de vida urbana, tem potenciado o interesse na sua melhoria. Quando se programam os espaços públicos e a qualidade de vida das cidades, deve-se pensar nos interesses e nas necessidades da comunidade residente e programar o tecido urbano tendo em conta a tipologia e morfologia do seu espaço (residencial, escolar, laboral, histórico/turístico ou de lazer). Existe hoje a consciência da importância em cultivar a vida dos bairros, bem como avivar a identidade e simbologia das Cidades, por forma a estas subsistirem com qualidade. Os espaços públicos têm públicos diversos, o que condiciona a sua coexistência. Os espaços públicos pertencem à Cidade que está em constante mudança agregando o passado com o presente e o futuro coabitando desta forma com os seus utilizadores quer sejam habitantes, visitantes ou turistas.

Assistimos assim a uma nova apropriação do espaço público urbano e semipúblico, focado no lazer e usufruído maioritariamente por uma elite turística, como o exemplo das diversas esplanadas e jardins que cresceram e se renovaram em Lisboa nos últimos anos, alterando e condicionando desta forma os padrões de socialização local. A cidade transforma-se e amplia o seu destinatário, e passa a promover vivências e memórias, de extensão multicultural e internacional. Ribeiro (2000) refere:

“Os projectos e a gestão dos espaços públicos e dos equipamentos coletivos são uma oportunidade de construção de uma cidadania mais activa. Corre-se, porém, o risco de orientar a acção na direcção dos espaços de consumo. Desse modo, o espaço público será uma pálida versão da grafia do lugar como espaço de ser, “lugares praticados” (de Certeau, 1990) do acontecer.” (p.12)

Assim, o espaço público deve ser para todos, fortalecendo a cultura e os interesses sociais, mantendo a tolerância, a solidariedade e a sociabilidade de forma a existir qualidade e que deve englobar um trabalho interdisciplinar, tendo em conta a participação do cidadão, do político, do visitante e do turista.

Com o intuito de clarificar o público - cidadão ou turista - do património em questão, visto este ter sido diversas vezes alvo de uma dessacralização, no que concerne ao seu propósito original, bem como as diversas alterações morfológicas de que foi alvo a cidade, seria então interessante criar sinaléticas específicas, junto dos edifícios que contêm as pinturas murais analisadas nesta Tese. Refiram-se então as sinaléticas referenciadas no manual de “Simbologia Turística”³⁶ ou a proposta de autora Luísa Proença de 2006³⁷, que consiste no auxílio e na orientação de um turista ou residente de um trajeto de interesse cultural através de símbolos ou de ideogramas - turístico-cultural, geográfico e ecológica. Saliente-se que já existem sinais alusivos ao dito Património Cultural e que transmitem indicações sobre motivos de relevância cultural, histórico-patrimonial e paisagística, de acordo com uma classificação hierárquica estabelecida: 1º conjuntos monumentais e cidades-museus; 2º conjuntos de interesse patrimonial e paisagístico e conjuntos de interesse histórico-patrimonial; 3º monumentos e sítios arqueológicos; e 4º igrejas, palácios e castelos.

Este podem ser utilizados nas estradas da rede fundamental e em itinerários complementares, devendo para tal ser colocados a montante dos sinais, existindo ainda a indicação dos circuitos e rotas.

Fica-se então com a noção de que será necessária vontade política, colaboração institucional e suporte financeiro para a dita acreditação do património em causa, respeitando ainda as normas legislativas - nomeadamente da conservação e preservação - assim como o papel das autarquias, os padrões de ornamento do território e as questões urbanísticas. Nesta perspetiva ao longo deste trabalho, foi então realizada uma proposta de roteiro sobre a pintura mural da época na Cidade de Lisboa.

³⁶ <http://www.aheta.pt/site2008/3-legislacao/documentos/simbologia-sinaletica-sinais.pdf>

³⁷ http://www.crp.pt/docs/A18S103-5_3_LuisaProenca.pdf

1.3.2. Do Espaço “Sacralizado” ao Espaço “Dessacralizado”

Ao recuarmos na nossa história, verifica-se que já no século XVI existiram transformações ideológicas dos espaços públicos, refletindo uma conjuntura de mudança social, política e religiosa. Durante o Estado Novo, Ramos (2015) menciona a existência de uma época de propaganda do regime identitário nacional, referindo:

“(...) desde 1929, a intervenção da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) na reconstrução de um património monumental em ruínas como parte do reforço do culto da Nação, onde o monumento, ao ser por todos, compreendido, legitima o seu papel na singularização de uma identidade nacional. Assim, a acção da DGEMN sobre o edifício pode caracterizar-se como a transformação do edifício ou das ruínas dele num produto historicizável e de fácil consumo.” (p. 77)

Isto é, as legitimidades para as alterações arquitetónicas passam a conter uma “normalidade” inevitável para sociedade. Assim sendo, quando se equaciona o espaço sacralizado ou dessacralizado, deve-se ter em conta o que é real ou aparente, assim como a forma como se estruturam e alteram os seus propósitos transformando-os em espaços tempo/função, promovendo uma metamorfose não só estética, mas fundamentalmente identitária. No presente caso de estudo interessa assim compreender o papel político, religioso e civil, ao longo dos tempos, bem como a sua perda ou reconhecimento.

Como é do conhecimento geral, Portugal era governado pelo regime ditatorial de Oliveira Salazar (1933-1968) e que, com o crescente fracasso administrativo das nossas colónias, sentia a necessidade em modernizar o país, criando desta forma a ideia de estabilidade política, económica e religiosa. Assistiu-se a um crescimento populacional da cidade, tendo sido necessária a construção de novas habitações e escolas e que proporcionou aos arquitetos uma reorganização e uma “oportunidade” na escolha de novos projetos e materiais de construção. Estas reformas abrangeram também as outras artes, como a escultura e a pintura, proporcionando um impacto na vida social lisboeta.

O 1º Congresso Nacional de Arquitetura (1948) apresenta as primeiras alterações arquitetónicas e uma necessidade de mudança face ao conceito de *Casa Portuguesa*. Surgiram movimentos de protesto que quebraram as regras e estilos até aqui impostos nas academias de Lisboa e Porto. A Organização dos Arquitetos Modernos (ODAM) e as Iniciativas Culturais de Arte e Técnica (ICAT), onde se destacam os apoios dos arquitetos Pardal Monteiro, Jacobetty e Keil do Amaral são disso exemplo (Ramos, 2015). Na Carta de Atenas de Le

Corbusier (1933), ocorrem as primeiras obras arquitetónicas modernas prevalecendo os interesses dos utentes/frequentedores. A Carta de Atenas pretendia conciliar o prazer e a estética aliados ao seu funcionalismo, possibilitando o crescimento das cidades e procurando estruturar a vida cívica, proporcionado o seu desenvolvimento, através de construções em bloco, com vários apartamentos ao alto e que vieram romper com o tradicionalismo, gerando então alguma controvérsia.

Ana Tostões (1992) analisou as diversas inovações arquitetónicas ao nível dos materiais e da introdução do betão armado em substituição do ferro, possibilitando a construção de novos e modernos edifícios. Referiu o caso da construção das “avenidas novas” e que geraram uma nova imagem de Lisboa - uma imagem emblemática e simbólica - tendo sido a primeira grande obra pública do arquiteto Jorge Segurado (1898-1990), executada em 1931, a Casa da Moeda:

“(...) Estado Novo, entretanto implantado (1926-1974) e interessado numa renovação simbólica, afirmar o mito da sua própria actualidade através de uma eficaz actualização formal. Aos arquitetos vai possibilitar a afirmação do seu estatuto profissional através da construção dos mais significativos equipamentos públicos modernistas. Assim, numa primeira fase de afirmação do poder, a procura historicista e regionalista tende a suspender-se, sobrepondo-se uma crescente utilização de modelos internacionais entendidos como mais um “estilo”, o moderno temperado pela monumentalidade e pelos valores de dignidade que integram o sentido da obra pública.”³⁸ (p. 11)

Almeida (2009) refere ainda que Duarte Pacheco compreendeu a importância de se adquirirem conhecimentos vindos da Europa, tendo insistido na formação externa dos licenciados e também acompanhado engenheiros e arquitetos em visitas de estudo, necessários para a construção de escolas, hospitais, pontes, viadutos, gares, museus e teatros que iriam nascer, referindo:

“E neste gabinete ministerial, para além da pluralidade de ofícios, houve também lugar à pluralidade de gostos e de ideias. O traço de Cottinelli, o de Carlos Ramos ou de Keil do Amaral conviveram em harmonia.” (p. 255)

Ainda em 1938, Duarte Pacheco como Presidente da Câmara Municipal de Lisboa (CML), contrata o arquiteto Étienne de Gröer, propondo uma urbanização distribuída em diversas áreas e utilizações, que, com legislação específica, contribuiu para a extensão de estradas e construção de parques de estacionamento, assim como da ponte sobre o Tejo e do

³⁸ Tostões, Ana (2015). “Construção moderna: as grandes mudanças do século XX” (fonte: http://in3.dem.ist.utl.pt/msc_04history/aula_5_b.pdf, acedido a 13 fevereiro de 2015)

aeroporto. Teve particular cuidado com o desenvolvimento urbano da cidade, determinando uma zona rural e outra industrial, deslocando a população para as suas zonas periféricas, respeitando construções antigas (permitindo somente alterações em edifícios estatais), intercalando espaços verdes com zonas comerciais, administrativas e habitacionais e sugerindo o parque de Monsanto como o seu “pulmão”. A reestruturação da malha urbana resultou em diversas obras que vieram a delinear percursos específicos para habitação, lazer, desporto e turismo. Por outro lado, com a incidência em edifícios simbólicos e de referência política, esqueceu o restante espólio arquitetónico e artístico, como os museus e suas coleções. Os espaços outrora sacralizados são agora dessacralizados. É, contudo, relevante participar na sua história, diferenciando a sua realidade da sua aparência, permitindo desta forma uma melhor leitura das novas vertentes expo gráficas.

1.4 A Importância das Novas Tecnologias e os Museus Virtuais

Existe hoje uma quantidade considerável de novas possibilidades na divulgação e comunicação da informação museológica em curto espaço de tempo e com uma capacidade global antes inatingível. Embora cada vez mais utilizadas as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) têm ainda um longo caminho a percorrer, uma vez que nem toda a população tem pleno acesso às mesmas. As TIC estão ao dispor da sociedade e da museologia, originando alterações significativas no modo de pensar/atuar de cada pessoa, e cujo assunto tem sido abordado e estudado (*e.g.* Moutinho, 1992; de Varine, 1992; e Castells, 2002).

Moutinho (1992) refere que a transformação da sociedade leva a uma constante mudança no modo de pensar da Nova Museologia, Hugo de Varine (1992) salienta a inovação museológica no desenvolvimento da cultura futurista e o papel sustentável do museólogo na comunidade, e Galdo & Nielsen (1996) e Castells (2002) referem os efeitos inquestionáveis que as TIC têm no pensamento de cada pessoa, no que diz respeito à forma como exploram a informação de forma díspar, assim como as mudanças que ocorrem no trabalho em rede. Hugues de Varine (abril de 2013) aquando da Conferência sobre o Património Industrial, realizada pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, refere então:

“O que podemos fazer com uma rede no tempo da internet e das redes sociais? Acho que o problema já não é mais conservar fisicamente todo o património, mas conservar a memória do património. Porque se uma fábrica ou equipamento industrial não puder ser conservado, então deverá ser possível pelo menos documentar cientificamente (textos, imagens, vídeos, etc.). E no futuro, imaginemos, daqui a 50 ou 100 anos, poderá ser possível reconstruir virtualmente, por exemplo, o património industrial das primeiras décadas do séc. XXI. Em caso contrário, restarão apenas os artigos e as teses académicas, mas o património ter-se-á perdido (...) por um lado, pode servir para agrupar textos, documentos e pessoas que estudam o património industrial (...) e por outro lado, pode ser também uma rede de pessoas com a responsabilidade de vigilância de campo sobre o património que está em risco de desaparecer. E intervir não só para conservar, mas para documentar o património e alimentar as bases de dados.”

Os primeiros *sites* museológicos surgiram na década de 90. Todo o trabalho de investigação dos profissionais dos museus, bem como a sua apreensão e usabilidade é, contudo, recente. A Internet veio revolucionar os processos museológicos, permitindo a estes trabalhar com referências patrimoniais digitais, preferencialmente dispostas em rede e que alteram desta forma a noção do tempo-espaço museológico. Este assunto foi estudado por Thompson (1998), Guareschi (2000) e Silva (2002), que concluíram que as TIC e a internet

vieram alterar o nosso modo de comunicar e consequentemente a forma de transmitir conhecimento a um público mais vasto e heterogéneo - o museu passou a estar sempre aberto.

Day & Evers (1997), Galdo & Nielsen (1996), Moutinho (1992, 2007) e de Varine (1992) refletiram também na utilidade do trabalho interdisciplinar, ao nível do pessoal interno/externo ao museu e na compreensão dos diversos graus de comunicação que existem. Os museus virtuais permitem-nos repensar os públicos-alvo e o benefício que advém das competências do marketing, procurando-se assim um museu virtual apelativo com informação clara e sucinta. Os museus virtuais não são mais do que um complemento ao museu físico, onde se escolhem itinerários e percursos, onde a comunicação é direcionada para captar uma visita física.

Como referem Perlin (2000), Muchacho (2005), e Oliveira & Silva (2007), o museu virtual disfruta de um diálogo com um público sem fronteiras, ativo e multidisciplinar, oferecendo-lhe inúmeras possibilidades de interagir com a coleção/acervo. Trata-se de uma experiência pessoal e que acrescenta ao objeto musealizado uma participação cognitiva e criativa do visitante, proporcionando desta forma um enriquecimento amplo e que nos desperta para a curiosidade da visita física.

Ao realizar-se uma pesquisa eletrónica, facilmente nos apercebemos que grande parte consiste num *site* que serve de folheto eletrónico, onde o visitante tem acesso à sua história, horários e programas. É ainda possível visitarem-se exposições temporárias, bem como a consulta de bases de dados dos seus acervos, fazendo deste uma espécie de reserva técnica das exposições, potenciando por exemplo o turismo e a sua forma de comunicação. A utilização de *Smartphones* e/ou *Tablets* garante-nos um novo conceito de guia turístico, bem como das novas dimensões da Realidade Aumentada (RA).

Haguenauer *et al.* (2008), Silveira (2011), Reis & Barbosa (2014), Moutinho (2015) realçam o elevado potencial que RA pode trazer à museologia na sua componente didática/educativa e de preservação de peças/acervos. Por exemplo, uma peça debilitada de conservação - não exposta - pode ser recuperada através de um filme ou de imagens virtuais a 3D, onde um movimento rotacional a torna ainda mais aliciante e interativa (Mello, 2012). Ainda Ana Moutinho (2015) refere-se a ferramentas da RA, que aliadas aos recursos expositivos, conferem ao visitante a possibilidade de interagir de múltiplas formas, gerando diversas leituras do mesmo objeto e convertendo a visita numa experiência participativa e inovadora. Este tipo de interação possibilita antecipar o sucesso/insucesso de uma exposição

conduzindo desta forma ao desenvolvimento de determinado museu e à reestruturação dos seus métodos expositivos.

Refira-se ainda *Quick Response* (QR) e o trabalho de Duarte (2011) como um bom exemplo da aplicação das TIC. Sumariamente, este tipo de código bidimensional permite guardar ainda mais informação do que o tradicional código de barras e que é unidimensional. Com a ajuda de um *gadget*, câmara ou scanner, o código é convertido em texto, permitindo desta forma todos os tipos de utilizadores, incluindo indivíduos portadores de deficiência visual ou eventualmente através da dinâmica de jogos virtuais com suporte em Língua Gestual Portuguesa.

CAPÍTULO II - A PINTURA MURAL COMO INSTRUMENTO DO ESTADO NOVO

2.1 A Pintura Mural como Instrumento Do Estado Novo

O recurso à decoração mural no Estado Novo teve o seu impulso proveniente da Europa, através do contacto dos diversos tipos de artistas, com as mais diversas obras patentes em edifícios nobres (França, 1991), onde nos lembramos muito provavelmente dos frescos de Leonardo da Vinci ou de Miguel Ângelo. A pintura mural, normalmente vista como uma arte menor - cópia/reprodução mal concebida - passa também ela a ser considerada nobre. Sendo uma arte de recursos mais acessíveis que outras, agradou também económica e politicamente.

Uma vez que Portugalurgia em se modernizar, foi imputado às artes (pintura, escultura, arquitetura e literatura nomeadamente gráfica) este papel para o alcançar. Optou-se assim pela decoração mural de diversos edifícios públicos, de cariz religiosos, cívico, escolar e hospitalar. Alguns dos exemplos, que serão objeto de estudo no próximo Capítulo III, são entre outros, a Assembleia da República, a Casa da Moeda, o Ministério das Finanças, o Instituto Português de Oncologia, as Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha de Conde d'Óbidos, o Diário de Notícias, a Igreja de Nossa Senhora de Fátima e a Igreja São João de Deus.

Portugal vivia então no regime político de António de Oliveira Salazar (1933-1968) – o *Estado Novo* – reveja-se para tal o seu discurso, “O Orgulho de Ser Português”³⁹:

“Aqueles qualidades que se revelaram e fixaram e fazem de nós o que somos e não outros; aquela doçura de sentimentos, aquela modéstia, aquele espírito de humanidade, tão raro hoje no mundo; aquela parte de espiritualidade que, mau grado tudo que a combate inspira ainda a vida portuguesa; o ânimo sofredor; a valentia sem alardes; a facilidade de adaptação e ao mesmo tempo a capacidade de imprimir no meio exterior os traços do modo de ser próprio; o apreço dos valores morais; a fé no direito, na justiça, na igualdade dos homens e dos povos; tudo isso, que não é material nem lucrativo, constitui traços do carácter nacional. Se por outro lado contemplamos a História maravilhosa deste pequeno povo, quase tão pobre hoje como antes de descobrir o mundo; as pegadas que deixou pela terra de novo conquistada ou descoberta; a beleza dos monumentos que ergueu; a língua e literatura que criou; a vastidão dos domínios onde continua, com exemplar fidelidade à sua História e carácter, alta missão civilizadora - concluiremos que Portugal vale bem o orgulho de se ser português.” (1943)

³⁹ Fonte: <http://www.citador.pt/textos/o-orgulho-de-ser-portugues-antonio-de-oliveira-salazar> (Acedido a 30 junho de 2015)

Era importante promover a imagem de um país moderno aliado à ideologia de “Deus, Pátria, Família e Trabalho”. No entanto e como referem Cardoso (2013) e França (1991), o modernismo não existiu na realidade, uma vez que o governo soubera criar essa imagem moderna, sem verdadeiramente o ser e que garantiu os artistas ao seu “serviço”.

Existem diversos estudos e análises socioculturais da época (Gonçalves, 1988; França, 1991; Ó, 1987; Cardoso, 2013; Acciaiuoli, 1998) e ainda os documentos escritos por António Ferro (1895-1956), escritor, jornalista e político e que teve um papel relevante no que diz respeito à expansão das artes em Portugal.

É de salientar que António Ferro gozava de uma boa relação com Salazar, tendo ficado conhecido como o impulsionador do *movimento modernista*, em parceria com outras personalidades, como Mário de Sá-Carneiro, José de Almada-Negreiros, Fernando Pessoa e Luís de Montalvor. Foi colaborador do jornal *O Século*, *Diário de Lisboa* e *Diário de Notícias*, cooperando no lançamento da revista *Orpheu* e *Alma Nova*. Aquando da sua nomeação como Diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, fomenta então uma “Política do Espírito”, promovendo diversos espaços culturais, tais como os exemplos da “Fundação do Bailado Português” e do “Teatro do Povo”, amparando o Cinema e os Estudos Musicais, bem como premiando as obras literárias. Promoveu também o Turismo, desenvolvendo os Museus e a sua possibilidade em organizar exposições (Cardoso, 2013; Costa, 2009).

Apesar dos diversos contributos artísticos, não foi propriamente elogiado pelos intelectuais e artistas de então e que se sentiam como “marionetes” das restrições ideológicas e éticas, vindas por parte do governo e do próprio António Ferro⁴⁰. Este fazia uso dos discursos de Salazar, escrevendo e fomentando a ideologia do herói, i.e., aquele que era capaz de restabelecer a dignidade do povo português. Como nos refere França (1991, p. 83):” (...) seriam aceites e premiados «artistas que, dentro dum indispensável equilíbrio, maior inquietação revelem.”

De certa forma, também Joaquim Vasconcelos (1849-1936) ajudou à evolução das artes no território nacional, tendo tido um papel importante como ideólogo da sociedade e Conservador e Diretor do Museu Portuense. Colaborou ainda com as revistas *A Arte*

⁴⁰ António Ferro (1933). *Salazar. O homem e a sua obra*, Imprensa Nacional de Publicidade, Lisboa.

*Portuguesa*⁴¹ e a revista *Renascença*⁴² e como referiu Leandro (2008), foi um Historiador, um Crítico de Arte e um Museólogo.

Diversos artistas portugueses foram para Paris com bolsas oficiais procurando novos estímulos a nível artístico e que não os obtinham nas Academias Portuguesas. Refira-se aqui o papel da Fundação Calouste Gulbenkian na atribuição de bolsas de estudo, facto este que veio contribuir para o desenvolvimento cultural e científico dos artistas e intelectuais e que rumaram ao estrangeiro, exercendo o contacto com outras culturas gerando desta forma novos conceitos e saberes.

Em 1912, a 1ª Exposição dos Humoristas Portugueses despertou para novas alterações tanto a nível plástico como das mentalidades. França (1991) refere-se a duas gerações de artistas. Os “Artistas Modernistas” e que representam a primeira geração dos anos 80 e 90 do século XIX, onde se destacam pintores como Almada Negreiros, Amadeu de Sousa Cardoso e Santa – Rita; e os artistas da segunda geração representados por Carlos Botelho, António Soares, Júlio Soares, Lino António, Estrela Faria, Francisco Franco, Dordio Gomes, Tomás de Melo, e Paulo Ferreira. Alguns artistas representaram ambas as gerações, como o caso de Almada Negreiros, sendo perceptível em todos eles, semelhanças tanto a nível plástico como das influências trazidas do exterior.

Os artistas que frequentaram academias e se relacionaram com outros artistas europeus, vieram a adquirir novas técnicas artísticas e uma capacidade crítica e produtiva, e que independentemente das restrições da altura, vieram a contribuir para a evolução das artes. Saliente-se a capacidade dos artistas nacionais em interpretar as influências internacionais e de as trabalharem gerando novos contributos bem peculiares nas suas obras. Foi também um período em que o humor despontava e a liberdade, no que diz respeito ao recurso de novos materiais e técnicas, veio aliar-se à vontade em quebrar com o romantismo do século XIX. Ainda França (1991), refere-se ao proveito do governo, perante os artistas e de forma a promover a sua imagem. Sob a tutela de Duarte Pacheco (1900-1943), Ministro das Obras Públicas, os arquitetos, escultores e pintores tentavam assim ajustar-se às exigências e gostos, para que as suas obras fossem validadas e efetivamente executadas.

⁴¹ A Arte Portuguesa: revista mensal de belas-artes (1882-1884) [cópia digital, Hemeroteca digital]

⁴² Helena Roldão (outubro 2013) ficha histórica: A renascença: órgão dos trabalhos da geração moderna (em formato pdf) Hemeroteca Municipal de Lisboa (Acedido a 17 de março de 2015).

Era imprescindível que os artistas soubessem gerir todas as exigências, quer culturais, quer políticas e económicas, por forma a darem continuidade aos seus projetos. Os artistas que satisfizessem os pressupostos, tanto nas funções morais, dogmáticas como políticas, conquistavam um estatuto socialmente reconhecido e viam desta forma a sua obra prosperar. Competia ainda aos artistas disseminar o gosto e o respeito pela arte, nomeadamente “instruir” a classe mais abastada.

Como referiu Matos (2011) durante a época do Estado Novo subsistiram também nas nossas ex-colónias - Brasil e Angola - influências na Arte de nível iconográfico e cultural. Estas influências permaneceram em conformidade com os ideais políticos e tiveram presentes nas várias exposições locais, bem como na Europa:

“(...) a 1ª Exposição Colonial do Porto em 1934 ou a Exposição do Mundo Português em 1940 onde o protagonista do território colonial, o indígena, é apresentado diante do olhar da Metrópole, na sua semi-nudez, nos seus costumes e quotidiano das suas aldeias e, à hora planeada, exibindo o frenesim das suas músicas e danças (...) Em contrapartida a promoção de um verdadeiro espírito colonial entre os diversos sectores da sociedade portuguesa – por vezes hesitantes quanto ao préstimo e validade da colonização – não deixará de parte o domínio das artes plásticas, convocado pelos ideólogos do regime, através das páginas d’ O Mundo Português, Ocidente ou Panorama – órgãos da AGC e do SPN/SNI – para integrar uma mitografia do império, contribuindo com as suas criações para a fundação de uma arte imperial ou colonial capaz de evocar a unidade da Nação – disseminada por vários continentes – e ao mesmo retratar a diversidade paisagística e humana projectando uma aura de verosimilhança e prestígio.” (p.529)

Durante os primeiros anos do Estado Novo existiu a tentativa de colonizar através do sistema educativo, religioso e económico. A arte sofreu uma simbiose física e cultural, transnacional, caracterizados como marcas identitárias e observáveis nas diversas artes como pintura, escultura, arquitetura e literatura. Armindo Monteiro, Ministro das Colónias entre 1931 e 1935, teve um papel preponderante na propaganda política e na forma de gerar a ideia de uma Nação unitária. O exemplo da 1ª Exposição Colonial do Porto, que expôs um mapa onde os territórios ultramarinos (Moçambique e Angola) são sobrepostos ao mapa da Europa. Ainda Matos (2011) menciona que Armindo Monteiro a propósito do referido mapa refere: “parecemos pequenos na Europa e somos grandes no Mundo” (p.26) - uma das tentativas de Armindo Monteiro em transmitir para a Europa o intitulado “Império Colonial Português”. Esta necessidade governamental em se afirmar e obter o reconhecimento e prestígio do “Império Colonial Português”, veio gerar visitas de jornalistas e escritores aos territórios coloniais, assim como a participação dos artistas em feiras e exposições nacionais, coloniais e internacionais. Em 1942 teve como veículo a Agência Geral das Colónias (AGC) - definida pelo Decreto-lei nº 32 211 - e a Ação do Secretariado de Propaganda Nacional, mais tarde

Secretariado Nacional de Informação SPN/SNI, tendo como presidente António Ferro. De forma a obter consenso, solicitou aos vários artistas que recriassem acontecimentos, personagens e objetos do passado histórico, bem como do império colonial para ajudar a transmitir uma ideologia de heróis e de afirmação de um desígnio nacional. Como refere França (1949, 2005), através de um romance onde conta a história de uma professora que casa com um homem dono de uma plantação de açúcar em Angola. Aí, vive um pesadelo, junto do marido, onde assiste aos bárbaros castigos corporais e psicológicos a que os africanos (negros) são submetidos. O autor debruça-se sobre a escravidão e mostra-nos as falhas da ideologia do poder colonial e como este não alcança todos os domínios da expressão.

No que diz respeito ao continente americano, refere Mari (2007) o seguinte:

“Neste contexto, em que a política cultural e a propaganda mesclavam-se, o programa (artístico) (...) foi formulado com a finalidade de envolver a comunidade intelectual norte-americana na sua totalidade, abrangendo diferentes associações representativas de setores diversos, tais como o de educadores, musicólogos, artistas, orquestras, universidades, associações cívico-comunitárias e mesmo esferas governamentais ligadas à cultura, como a Biblioteca do Congresso.” (p. 390)

Persistindo então numa intenção política de boa imagem entre os norte-americanos e os países latino-americanos, em especial o Brasil, recorrendo para tal aos diversos meios de comunicação (jornais, revistas, rádio) e gerando verbas para programas culturais de forma a dar oportunidade aos artistas norte-americanos de conhecerem o Brasil e vice-versa. Mari (pp. 391-392) refere ainda que:

“O grande evento que marcou o início da aproximação cultural entre o Brasil e os Estados Unidos foi a Feira Mundial de Nova York em 30 de abril de 1939. Nela, o governo brasileiro montou um pavilhão com tudo o que caracterizava o país naquele momento e lá foram expostos desde produtos de interesse para venda até símbolos de modernidade e obras da cultura brasileira.”

O pavilhão brasileiro foi projetado por Lúcio Costa e Óscar Niemeyer, tendo sido escolhido o pintor Cândido Portinari (1903-1962) para representar o Brasil nos Estados Unidos. Este último preparou três obras para apresentar na Feira - “Jangadas do Nordeste”, “Cena Gaúcha” e “Festa de São João” - não tendo sido, no entanto o consenso de alguns artistas e que o consideravam protegido do Ministério da Educação, bem como portador de um estilo plástico pouco favorável ao povo Brasileiro.

Segundo Fabris (2005, p.84) o artista António Berni (1905-1981) afirmava que:

“O pintor argentino defende enfaticamente “a realização de figuras de dimensões extraordinárias visíveis a uma grande distância”, deixando claro seu interesse pelo

muralismo. Para poder opor-se ao “individualismo”, ao “idealismo burguês”, à “arte purista para exposições”, o pintor deveria “ir para a rua, ser realista, monumental”. A pintura mural deveria ser colocada “em pontos estratégicos das grandes cidades [...] acessíveis às grandes massas dinâmicas dos tempos modernos” por ser “a arte por excelência da futura sociedade socialista”.

E ainda (p. 99):

“Bastaria lembrar alguns episódios para além da atuação pontual da Liga Brasileira de Higiene Mental e da Comissão Central Brasileira de Eugenia ao longo dos anos 1930. O primeiro deles diz respeito ao veto da inclusão de Café, a obra que consagrara Portinari no exterior, na Exposição Internacional de Paris em 1939, levando Santa Rosa a escrever que o país não queria se reconhecer na “representação de homens pretos e mulatos, na sua rude labuta, produzindo a riqueza nacional”.

As obras de Cândido Portinari retratam a realidade brasileira, pouco desenvolvida, evidenciando estratos populares - “o campesino e o trabalhador” - sendo no caso da obra influenciado pelo impressionismo e que revela o difícil trabalho do lavrador de “café”. Recorde-se que Cândido Portinari nascera numa fazenda de café, uma realidade que conhecera bem. Recebeu em 1935 uma segunda menção honrosa e muitos elogios por parte dos críticos americanos pela sua obra, na Exposição Internacional de Arte Moderna do Instituto Carnegie e que se realizou em Nova Iorque. Para Mari (2007) o pintor Cândido Portinari (1903-1962) teve um papel relevante na transformação da função cultural da América do Norte. As suas obras ajustavam-se aos ideais do governo norte americano. A sua pintura não tinha a carga política e revolucionária dos murais mexicanos, nem tinha a intenção de fazer propaganda sobre o Estado Novo, embora retrata-se temas de ordem social do Brasil. Refira-se então: “Portinari se adequava muito bem ao gosto do governo norte-americano. Ele tinha muita semelhança estética com as obras dos artistas da FAP, que em geral, promoviam o lema – o “trabalho reconstrói a nação” – e os feitos do governo Roosevelt.” (p. 392).

Cândido Portinari (1903-1962)⁴³ foi um artista viajado que se revela como muralista nos vários painéis que executa, tendo concretizado dez painéis para o Ministério, cada um simbolizando um dos momentos específicos dos diversos ciclos económicos: “Pau-Brasil”, “Borracha”, “Açúcar”, “Café”, etc. Relembra-se ainda o painel “O Mestiço”, realizado em 1934, para a Pinacoteca do Estado de São Paulo; os painéis no Monumento Rodoviário da estrada Rio de Janeiro em São Paulo de 1936; e os frescos do novo edifício do Ministério da Educação e Saúde entre 1936 e 1944. Tendo escolhido como fio condutor para suas obras a

⁴³ Fonte: <https://www.museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/a-vida> (Acedido a 12 de maio de 2017)

temática social, soube combinar elementos clássicos e modernos, gerando obras que provocaram admiração e tensões entre a ideologia do trabalhador e a nível racial. Sob a propaganda do governo, o pintor ousou representar o duro trabalho realizado por negros e mestiços, colocando-os como protagonistas da história do país. No final da década de 30 é convidado a trabalhar nos Estados Unidos, tendo pintado três grandes painéis para o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Participou também com várias obras para o Museu de Arte Moderna de Nova York, para o Riverside Museum de Nova York, para o Instituto de Artes de Detroit e para o Museu de Arte Moderna de Nova York, entre outros. Em 1941, Cândido Portinari realizou quatro grandes murais na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington, alusivos à história latino-americana. Em 1944, a convite do arquiteto Oscar Niemeyer, realiza o mural “São Francisco” e a “Via Sacra”, na Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. Em 1949, executa a obra “Tiradentes” que retrata o “herói brasileiro” que lutou contra o domínio colonial português e que mais tarde lhe conferiu a medalha de ouro concedida pelo Júri do Prêmio Internacional da Paz, reunido em Varsóvia (Polónia). Em 1955, recebe a medalha de ouro concedida pelo *Internacional Fine-Arts Council* de Nova York como o melhor pintor do ano. Realiza encomendas para o Banco da Bahia onde concretiza mais uma pintura de temática histórica: “A Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia” e ainda os painéis “Guerra e Paz” que termina em 1956, tendo sido oferecidos pelo governo brasileiro à nova sede da Organização das Nações Unidas.

As obras de Cândido Portinari estiveram em diversas exposições nacionais e internacionais, tendo retratado temas sociais, mas sem o carácter político dos murais mexicanos. Representa a “Arte Americana”: “Portinari pintava as raças colonizadoras do continente (o negro, o índio, o branco) como forma de evidenciar o facto estratégico de que, na América, elas viviam em harmonia e construíam uma nova civilização.” (p. 396). Sem intenção de fazer uma pintura propagandista realiza ainda várias encomendas para edifícios públicos retratando temas históricos e de ordem social. As suas obras percorreram toda a América, (américa-do-norte e américa latina) tendo funcionado como uma aproximação entre os Estados Unidos e o Brasil e ajudando na reafirmação e independência dos valores americanos face à cultura europeia. Por fim, pode-se referir que terá existido, na época do Estado Novo, uma distância propositada das artes perante as ideologias de forma a ser preservado o cariz crítico e a ligação das mesmas com a revolução social.

2.2 O Artista e o *Encomendador*

Existem estudos sobre a temática desta seção, i.e., a relação entre o criador da obra e de quem a encomenda. Refira-se os autores Macedo (1946), França (1991), Nunes (2003) e Cardoso (2013) e que tentaram compreender melhor a influência que o *encomendador* teve no artista durante o período em análise. São concordantes no facto de que os artistas que tinham tido o privilégio de estudar em Academias como a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), onde se incluíram a Casa Pia, Soares dos Reis e António Arroio, eram na sua maior parte os selecionados para executarem as obras, tanto públicas como privadas, sendo este um trabalho de ordem corporativa e oficial. Ao “mestre” competia ensinar a arte e ajudar a promover o seu aprendiz. O artista iniciava os seus passos por norma no ateliê do mestre, a expressão artística e plástica que mais lhe agradasse.

Saliente-se o facto capital que interferências das academias, nomeadamente nas leituras recomendadas e que os artistas adotavam e perfilhavam nas ideologias propostas pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI)⁴⁴, como sendo as mais corretas e consideradas. Cardoso (2013) refere ainda que ao analisar as leituras de Oliveira Salazar, coloca este como “o principal influenciador das tipologias da arte encomendada no Estado Novo” (p.42).

Sabe-se que o Estado, em conjunto com os diversos Ministros e o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)⁴⁵, mais tarde designado pelo SNI, tiveram um papel marcante como encomendantes, onde exerceram uma influência direta nos artistas, quer no que diz respeito às encomendas, quer nos devidos cuidados a seguir (de corresponder e respeitar a moral e as políticas do regime) pelos mesmos, legitimando assim a conquista simbólica e que era traduzida em prémios e prestígio social.

Numa perspetiva de mudança do paradigma, Marques & Sembro (2012) referem que em 1953 existiu uma “petição” por parte dos artistas à Câmara de Lisboa, onde salientavam as alterações aos projetos camarários, por forma a incluírem os trabalhos dos artistas plásticos, criando assim uma obra de Arte Total, onde todas as artes se interligariam no mesmo espaço. Esta petição veio dar origem a um despacho que regulamentava a existência de uma verba para a elaboração de obras artísticas nos edifícios municipais bem como as intervenções

⁴⁴ Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, criado em 1944/5, por António Ferro.

⁴⁵ Secretariado de Propaganda Nacional, fundado em 1933, por António Ferro.

decorativas na via pública. Durante os anos 50, é ainda perceptível a transição da arquitetura do regime para uma arquitetura mais moderna, ocorrência esta que se encontrava a emergir a nível camarário. Verificaram-se assim e de forma regular, encomendas por parte da câmara, onde os projetos de arquitetura passavam também a incluir as intervenções de temática artística. Estas alterações vieram ainda a ser extensivas aos edifícios escolares, públicos (teatro e cinema) e de habitação, tais como os exemplos estudados na presente Tese.

Neste contexto, Inês Marques (2013) refere que a escolha decorativa dos edifícios escolares era bem definida, nomeadamente pelo Gabinete Técnico de Habitação (GTH), mencionando que no interior da escola, os procedimentos a nível decorativo se deveriam confinar às zonas do refeitório. Nas zonas exteriores, nomeadamente os recreios, deveriam conter uma área temática mais educativa, sendo ainda criada uma decoração por forma a separar a zona feminina da masculina.

Ainda, devido aos montantes reduzidos, concedidos para as obras artísticas, tanto nas vias públicas como nos edifícios, condicionava, no entanto, os artistas na escolha dos materiais, promovendo assim as obras de pedra, mural e de azulejo. A escolha dos artistas era normalmente realizada pelo arquiteto responsável, que após a escolha formalizava o convite. Dentro desta vertente, o relacionamento proveniente da frequência dos artistas da ESBAL e das Exposições Gerais de Artes Plásticas (1946-1956) vieram a ser determinantes na seleção dos artistas que intervieram na maioria dos edifícios públicos. Não obstante, no entanto, o aval da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (CMAA) e que detinha a responsabilidade de verificar a conduta dos projetos, tanto a nível plástico, como obviamente político e religioso, facto este que contribui para que diversos tipos de projetos nunca se tenham realizado.

Em analogia, refiram-se as semelhanças entre Portugal e o Brasil, durante a década de 30. Portugal fora governado por Salazar (1933-1968) e o Brasil por Getúlio Vargas (1930-1945 e 1951-1954). Caraterizados por governos autoritários, estabeleceram contactos sociais e artísticos durante a sua governação. Souberam beneficiar do trabalho artístico assim como dos seus pintores, escultores, arquitetos e intelectuais para sua autopromoção. Como refere Ramos (2011), um exemplo desse domínio foi a *Exposição do Mundo Português* de 1940, realizada em Lisboa e em que o Brasil também participou. Tendo como posição privilegiada, Cottinelli Telmo, bem como Duarte Pacheco e que ocupou o cargo de Ministro das Obras Públicas e Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, estabeleceu vínculos estreitos com os artistas e arquitetos. O arquiteto responsável pela execução do pavilhão do Brasil foi Raul

Lino (1879-1974) arquiteto português. Ainda Ramos (2011) refere que existiram outros exemplos, como a *Exposição Nacional do Estado Novo* (1938), realizado no Brasil, onde teve o objetivo de assegurar “a cultura do povo” através da propaganda política. Refere igualmente a existência de contatos entre o arquiteto português moderno Viana de Lima (1913-1991) com o Brasil em 1965, aquando das comemorações do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro e onde se realizou a exposição sobre a ‘arquitetura e arte portuguesa’. Ainda no *atelier* de Viana de Lima, no Porto, onde colaborou com o arquiteto Óscar Niemeyer no projeto do Casino Parque Hotel na Ilha da Madeira.

2.3 Técnicas de Pintura Mural

A Pintura Mural, bem como as decorações parietais, têm vindo a sofrer alterações de gosto ao longo dos séculos, assim como ao nível da encomenda e da técnica de execução. Estas manifestações murais tiveram propósitos diferentes, mas necessidades semelhantes e que a vieram alterar o espaço público, conferindo conotações diversas, na memória histórica e cultural em Portugal e no resto do Mundo. Embora sendo manifestações artística muito diferentes, no que confere à sua execução e plástica, contêm uma necessidade muito própria de expressão e recorrendo à arte mural. Refiram-se para tal as pinturas rupestres gravadas ao longo dos séculos às atuais pinturas murais como os *graffitis*.

Caetano (2010) demonstra na sua Tese de Doutoramento como os gostos e as encomendas de pinturas murais se alteram ao longo dos séculos. Quando existia insuficiência monetária, recorria-se normalmente à pintura mural, para decorar as fachadas dos edifícios religiosos ou particulares, com imitações de azulejos, talha e tecidos. No entanto, nem sempre prevalecia a escassez de meios para imitar uma técnica, mas sim a incapacidade de o fazer.

No que concerne às técnicas de pintura mural, pode-se referenciar que as alterações efetuadas, se centralizavam na matéria-prima que o artista tinha a seu dispor e não tanto da falta de conhecimento da técnica a fresco. Ao longo dos tempos, a facilidade em obter cal, pigmentos, bem como os diversos ligantes foi aumentando, assim como o conhecimento de novos materiais e tendências, que se tornaram mais evidentes e consequentemente mais apelativas (Caetano, 2010 e Gonçalves, 2008).

A técnica de pintura a fresco assenta numa reação do pigmento inorgânico com o hidróxido de cálcio (cal), que em contato com o dióxido de carbono, carbonata, ajudando este a fixar-se na argamassa (mistura de areia e cal) ainda húmida. Por outro lado, na pintura a seco, os pigmentos aplicam-se na argamassa já seca e recorre-se a um ligante como o leite de cal. Contudo existem ainda outros “pigmentos” como o óleo, a têmpera, a aguarela ou o acrílico, bem como outros aglutinantes (o que irá aglutiná-los, ou seja, provocar a aderência ao suporte) podendo estes ligantes terem origem animal ou vegetal como o exemplo da caseína, a cola vegetal e o ovo.

Conforme a desenvoltura e o conhecimento das técnicas de pintura a fresco, por parte do pintor, este planeia ao pormenor o trabalho a executar ao longo dos meses, tendo particular cuidado no seu trabalho diário, de forma a processar o nivelamento parietal e a aplicação da

pintura com a massa ainda fresca. Dependendo da extensão da pintura, recorre-se à *pontate*⁴⁶, ou seja, divide-se o trabalho por etapas que condizem à altura do andaime. Estas *pontate* eram ainda repartidas por *giornate*⁴⁷ e que correspondem ao trabalho realizado num dia. Por norma são colocadas duas camadas de argamassa, o emboço (mais conhecido por *arriccio*⁴⁸) onde se coloca o esquisso do desenho ou *sinopia*⁴⁹, e o reboco ou *intonaco*⁵⁰, que contêm uma maior concentração de cal. Estas camadas são trabalhadas de forma a se concluir a pintura ainda com o reboco húmido. O pintor apenas coloca a camada de gesso que pode pintar, para que o gesso se mantenha sempre húmido e cerca de 6-8 horas (um dia de trabalho)⁵¹. Nas pinturas murais existentes em Portugal é recorrente a existência de acabamentos a seco.

No caso das pinturas murais em estudo, estamos perante frescos com acabamentos a seco e onde em alguns casos se recorreu à incisão, como complemento à decoração parietal. A incisão é gravada na argamassa ainda fresca, por forma a delimitar o desenho e colocando-o em destaque. Ao se gravar na superfície (argamassa) promove-se também uma maior “tridimensionalidade” e que está bem visível em alguns casos que serão apresentados no próximo Cap. III, tais como os painéis de Soares Branco nos prédios da Avenida do Brasil e da Avenida de Roma. Em outros casos, como a Fundação Calouste Gulbenkian e Cidade Universitária, o pintor recorreu à incisão diretamente na pedra. Existem ainda os casos onde estamos perante um revestimento parietal a têmpera e não de um “fresco”, como são exemplo as pinturas do Museu de Arte Popular, da Igreja Nossa Senhora de Fátima e da Assembleia da República.

⁴⁶ Terminologia *Pontate* - Corresponde à parte da pintura executada na linha do andaime.

⁴⁷ Terminologia *Giornate* – Corresponde ao trabalho de pintura realizado (num dia).

⁴⁸ Terminologia *Arriccio* – Corresponde à primeira camada de gesso.

⁴⁹ Terminologia *sinopia* – Corresponde ao esquisso/esboço do desenho.











⁵⁰ Terminologia *intonaco* - Gesso

⁵¹ Fonte: <http://www.italipes.com> (Acedido a 25 julho de 2015).













CAPÍTULO III - A PINTURA MURAL DO ESTADO NOVO NA CIDADE DE LISBOA: CASO DE ESTUDO









Este Capítulo está organizado de acordo com os diversos tipos de edifícios onde se encontram as pinturas murais da Cidade de Lisboa. No fim, encontra-se ainda um breve estudo bibliográfico de todos os autores - pintores e arquitetos - e que contribuíram para este caso de estudo. Refira-se ainda a próxima Tabela 1 e que ilustra um resumo das pinturas murais na época em análise.

Tabela 1 – Síntese de três décadas de muralismo em Lisboa (1930/60)













Edifícios	Local	Pintor	Data	Tema	Entidade	Projeto de Arquitetura
Edifício de Ensino	Escola D. Luísa de Gusmão, inaugurada em 1958. Penha de França (freguesia dos Anjos). 	Pintor Portela Júnior (1898-1985). 	Pintura Mural de 1958 encontra-se no átrio de entrada da escola.	Mural com o Tema: Evocação a D. Luísa de Gusmão e alegoria ao ensino da escola feminina. 	Entidade Estado Ministério da Educação.	?
Edifício de Ensino	Escola Padre António Vieira Inaugurada em 1965. (Alvalade). 	Pintora Estrela Faria (1910-1976). 	Pintura mural de 1965. (O Painel encontrava-se na entrada da escola).	Tema: 	Entidade Estado Ministério da Educação.	Projeto de Arquitetura de Ruy Athouguia (1917-2006). 
Edifício de Ensino	Escola Patrício Prazeres (Santa Apolónia), (1925-56). 	Pintor Almada Negreiros (1893-1970). 	Pintura Mural de 1956.	Tema: alusivo às atividades escolares como o desporto. 	Entidade Estado Ministério da Educação.	?


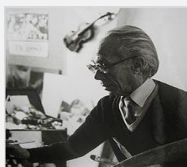











Maria Catarina Valente de Figueiredo
Patrimonializar as Pinturas Murais da Cidade de Lisboa na Época do Estado Novo

						
Edifício de Ensino	EB1 Raúl Lino de Alcântara Inaugurada em 1918. 	Pintor Raul Lino (1879-1974);  António Soares (1894-1978); 	Pinturas Murais de 1918.	Tema: Animais.   Tema: alusivos aos Trabalhos oficiais da época.  	Entidade Ministério da Educação.	Projeto de Arquitetura de Raúl Lino (1879-1974). 
Edifício de Ensino	Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, inaugurada em 1957. 	Pintor Almada Negreiros (1893-1970). 	Pinturas Murais de 1958.	Temas alusivos a momentos históricos/filosóficos do Direito. 	Entidade Estado Ministério da Educação.	Projeto de Arquitetura de Pardal Monteiro (1897-1957)














						 Concluído pelo seu sobrinho António Pardal Monteiro (1928-2012). 
Edifício de Ensino	Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, inaugurada em 1958. 	Pintor Almada Negreiros (1893-1970). 	Pinturas Murais de 1957.	Tema: alusivo à literatura universal e portuguesa.  	Entidade Estado Ministério da Educação.	Projeto de Arquitetura de Pardal Monteiro (1897-1957)  Concluído pelo seu sobrinho António Pardal Monteiro (1928-2012).

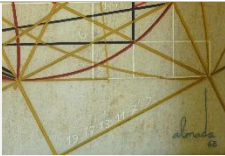








Maria Catarina Valente de Figueiredo
Patrimonializar as Pinturas Murais da Cidade de Lisboa na Época do Estado Novo

						
Edifício de Ensino	Reitoria da Universidade de Lisboa, inaugurada em 1961. 	Pintor Almada Negreiros (1893-1970).  Daciano da Costa (1930-2005). 	Gravuras incisivas e conjunto de Pinturas Murais de 1961.	Painéis incisivos na fachada principal e posterior com os temas: alegoria à Cidade de Lisboa; sendo o conjunto Mural alusivo à divisa da Universidade de Lisboa <i>Ad Lucem</i> .   	Entidade Estado Ministério da Educação.	Projeto de Arquitetura de Pardal Monteiro (1897-1957)  Concluído pelo seu sobrinho António Pardal Monteiro (1928-2012). 
Edifícios de Lazer e Cultura	Antigo Cinema de Alvalade, inaugurado em 1953. 	Pintora Estrela Faria (1910-1976). 	Pintura Mural de 1953.	Tema: Alegoria ao Cinema. 	Entidade Particular.	Projeto de Arquitetura de José Lima Franco (1904-1970).









Edifício de Lazer e Cultura	Antigo cinema Império- Foyer, inaugurado em 1952 (Alameda). 	Pintor Luís Dourdil (1914-1989). 	Pintura Mural de 1952.	Tema: Decoração esgrafitada, alusivo ao cinema.  	Entidade IURD.	Projeto de Arquitetura de Cassiano Branco (1897- 1970)  Obra de 1947 inaugurada em 1952.
Edifício de Lazer e Cultura	Antigo Cinema Paris inaugurado em 1931, (Estrela). 	Pintor Paulo Guilherme (d' Eça Leal) (1932 - 2010). 	Pintura Mural de 1961.	Pintura no 2º Salão de fumo. 	Entidade Estado.	Projeto de Arquitetura de Victor Manuel Carvalho Piloto.
Edifício de Lazer e Cultura	Biblioteca Nacional de Lisboa, inaugurada em 1969. 	Pintor Lino António (1898-1974) 	Vestíbulo e Sala de reservados.	Hall com frescos de 1966, com Cenas e figuras da história de Portugal.  	Entidade Estado.	Projeto de Arquitetura de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)  Concluído pelo seu















Maria Catarina Valente de Figueiredo
Patrimonializar as Pinturas Murais da Cidade de Lisboa na Época do Estado Novo

		Estrela Faria (1910-1976). 		Na Sala dos reservados. 		sobrinho António Pardal Monteiro (1928-2012). 
Edifício de Lazer e Cultura	Café Império, Av. Almirante Reis, inaugurado em 1955. 	Pintor Luís Dourdil (1914-1989). 	Pintura Mural de 1955.	Tema: alusivo ao convívio.  	Sob a gestão de Paulo Ribeiro.	Projeto de Arquitetura de Cassiano Branco (1897- 1970)  Inaugurado em 1955.
Edifício de Lazer e Cultura	Fundação Calouste Gulbenkian, inaugurada em 1969. 	Pintor Almada Negreiros (1893-1970). 	Incisão executada entre 1968-69.	Tema: começar.  	Entidade Particular.	Projeto de Arquitetura de Ruy Atouguia (1917-2006) 












						Pedro Cid (1925-1983)  Alberto Pessoa (1919-1985).
Edifício de Lazer e Cultura	Museu da Farmácia (Junto ao largo de Santa Catarina), (1930/1996). 	Pintor Luís Dourdil (1914-1989). 	Pinturas Murais de 1945.	Tema: Alegoria à indústria farmacêutica.  	Entidade Associação Nacional de Farmácias.	Projeto de Arquitetura?
Edifício de Lazer e Cultura	Museu de Arte Popular Inaugurado nos anos 30, com a presença de Oliveira Salazar e António Ferro. 	Pintor Manuel Lapa (1914-1979); Eduardo Anahory (1917-1985)  Estrela Faria (1910-1976)	Pinturas Murais de 1948.	Murais na zona do vestíbulo com temas: Lisboa e Estremadura, Minho, Algarve Trás-os-Montes Alentejo e Beiras.	Entidade IMC	O Museu é reorganizado com projeto  de Jorge Segurado (1898-1990)








Maria Catarina Valente de Figueiredo
Patrimonializar as Pinturas Murais da Cidade de Lisboa na Época do Estado Novo

		 Carlos Botelho (1899-1982)		   		Inaugurado em 1948.
		 Paulo Ferreira (1911-1999)				
		 Thomaz de Mello/Tom (1906-1990).				
						
Edifício de Lazer e Cultura	Restaurante Panorâmico de Monsanto inaugurado em 1968.	Pintor Luís Dourdil (1914-1989).	Pintura Mural de 1967.	Tema: O Mar Destruidos!	Estado.	Projeto de Arquitetura de Chaves da Costa (1920-1981)










						
Edifícios “Particulares”	Edifício Bloco Águas Livres (1953-1959). 	Pintor Almada Negreiros (1893-1970)  Frederico George (1915- 1994). 	Incisão executada em 1953.	 	Entidade Particular.	Projeto de Arquitetura de Nuno Teotónio Pereira (1922-2016)  Acompanhado de Bartolomeu Costa Cabral (1929 -). 
Edifício “Particular”	Prédios nº 158, 160 da Avenida do Brasil. 	Pintor Domingos Soares Branco (1925-2013). 	Incisão executada em 1955.	Tema: dois painéis, com o tema: com o tema alusivo ao espetáculo.  	Entidade Particular.	?

Maria Catarina Valente de Figueiredo
Patrimonializar as Pinturas Murais da Cidade de Lisboa na Época do Estado Novo













						
Edifício “Particular”	Prédio nº 74-82, da Avenida de Roma. 	Pintor Domingos Soares Branco (1925-2013). 	Incisão executada em 1956.	Tema: Alusivo à Construção. 	Entidade Particular.	?
Edifícios Religiosos	Igreja de N ^a S ^a Fátima (1933-1938). 	Pintor Almada Negreiros (1893-1970)  Lino António (1898-1974)  Henrique Franco (1883-1961).	Murais de 1938.	Temas: Evangelistas, Via Sacra e Coroação da Nossa Senhora.   	Entidade Patriarcado.	Projeto de Arquitetura de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957). 

						
Edifício Religioso	Igreja de S. João de Brito, inaugurada em 1955. 	Pintor Portela Júnior (1898-1985). 	Pintura Mural de 1955.	Tema: Batismo de Jesus. (Atualmente funciona como cartório). 	Entidade Patriarcado.	Projeto de Arquitetura de Vasco Regaleira (1897-1968).
Edifício Religioso	Igreja S. João de Deus inaugurada em 1953. 	Pintor Domingos Rebelo (1891-1975). 	Pintura Mural de 1953.	Tema: A Vida de S. João de Deus. 	Entidade Patriarcado.	Projeto de Arquitetura de António Lino (1909-1961).
Edifício Religioso	Igreja do Santo Condestável, (Campo de Ourique) inaugurada em 1951.	Pintor Portela Júnior (1898-1985)	Pintura Mural de 1951 na Capela-mor.	Tema: A Glorificação do Beato Nuno de Santa Maria.	Entidade Patriarcado.	Projeto de Arquitetura de Vasco Regaleira (1897-1968), Obra executada em 1946.











Maria Catarina Valente de Figueiredo
Patrimonializar as Pinturas Murais da Cidade de Lisboa na Época do Estado Novo









		 Joaquim Rebocho (1912-) 				
Organismos Estatais	Assembleia da República, construída nos anos 40. 	Pintor Sousa Lopes (1879 - 1944)  Domingos Rebelo (1891 – 1975)  Joaquim Rebocho (1912 -).	Pinturas Murais de 1944 e de 1945.	No Salão Nobre Sete Pinturas Murais com o tema dos Descobrimentos: Tomada de Ceuta, Infante D. Henrique, Diogo Cão, Bartolomeu Dias, Pedro Álvares de Cabral, Afonso de Albuquerque e Vasco da Gama. 	Entidade Estado.	Projeto de Arquitetura de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957). 

Maria Catarina Valente de Figueiredo
Patrimonializar as Pinturas Murais da Cidade de Lisboa na Época do Estado Novo

						
Organismo Estatal	<p>Casa da Moeda (1931/1961) inaugurada em 1972.</p> 	<p>Pintor Henrique Franco (1883-1961).</p> 	Pintura Mural de 1944.	<p>Tema: “O povo de Lisboa oferta os seus bens ao Mestre de Avis”.</p> 	Entidade Estado.	<p>Projeto de Arquitetura de Jorge Segurado (1898-1990).</p> 
Organismo Estatal	<p>Instituto Português de Oncologia (1923/1950).</p>  	<p>Pintor Martins Barata (1899-1970).</p> 	Pinturas Murais de 1952.	<p>Três painéis a têmpera de caseína: Madame Curie e Pierre Curie Alegoria ao IPO Roentgen.</p>  	Entidade Estado Ministério da Saúde.	<p>Projeto de Arquitetura de Carlos Ramos (1897-1969).</p>  

Maria Catarina Valente de Figueiredo
Patrimonializar as Pinturas Murais da Cidade de Lisboa na Época do Estado Novo

						Arquiteto Alemão Hermann Distel (1875-1945)
Organismo Estatal	Ministério das Finanças (1940-1954). 	Possivelmente o Pintor Joaquim Rebocho (1912-). 	Pintura Mural de 1950-54.	Tema: simboliza as atividades nacionais (mar, terra e uma alegoria à família e ao trabalho) numa harmonia entre classes. 	Entidade Estado Ministério das Finanças.	Projeto de Arquitetura de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957). 
Organismo Estatal	Palácio da Justiça (1961-1969). 	Pintor Martins Barata (1899-1970)  Pintor Portela Júnior (1898-1985) 	Pinturas Murais (1970).	Temas: Alusivo ao “Mestre de Avis” e “O constitucionalismo e a sua estrutura jurídica”. 	Entidade Estado	Projeto de Arquitetura de Januário Godinho (1910-1990)  e João Andresen (1920-1967)

Exceção	<p>Diário de Notícias, Avenida da Liberdade inaugurado a 1940.</p> 	<p>Pintor Almada Negreiros (1893-1970).</p> 	<p>Pinturas Murais de 1940.</p>	<p>Três pinturas murais com os temas: Planisfério, Alegoria à imprensa escrita e Mapa de Portugal.</p> 	<p>Entidade Estado.</p>	<p>Projeto de Arquitetura de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957).</p> 
Exceção	<p>Gare Marítima de Alcântara, inaugurada em 1940.</p> 	<p>Pintor Almada Negreiros (1893-1970).</p> 	<p>Pinturas Murais executadas entre 1943/45.</p>	<p>8 Painéis murais com os temas: “Lá vem a Nau Catrineta” “Quem não viu Lisboa...” “D. Fuas Roupinho” “Ó terra onde nasci”.</p> 	<p>Entidade Estado (Porto de Lisboa).</p>	<p>Projeto de Arquitetura de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957).</p> 

Maria Catarina Valente de Figueiredo
Patrimonializar as Pinturas Murais da Cidade de Lisboa na Época do Estado Novo

Exceção	<p>Gare marítima da Rocha do Conde d'Óbidos, inaugurada em 1948.</p> 	<p>Pintor Almada Negreiros (1893-1970).</p> 	<p>Pinturas Murais de 1946-49.</p>	<p>Dois trípticos alegóricos à atividade do Rio Tejo: A partida dos emigrantes, um imaginário com saltimbancos, arlequins e a zona ribeirinha de Lisboa.</p> 	<p>Entidade Estado (Porto de Lisboa).</p>	<p>Projeto de Arquitetura de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957).</p> 
----------------	--	--	------------------------------------	--	---	--

3.1. Edifícios de Ensino Básico

3.1.1 Escola D. Luísa de Gusmão

O edifício da Escola Secundária D. Luísa de Gusmão encontra-se situado na Rua da Penha de França 193, na freguesia dos Anjos e foi inaugurada em 1958, como uma Escola Industrial Feminina, sendo posteriormente denominada em 1970 como Escola Industrial/Comercial.

Como refere Ferreira (2011), em 1974 e após o 25 de abril a escola admite alunos de ambos os sexos, reorganizando-se a nível educativo, passando a chamar-se Escola Secundária D. Luísa de Gusmão (ver Figura 1). Segundo o relatório do Ministério da Educação e Ciência/IGEC⁵², em 2011 a escola albergava 790 alunos, tanto do ensino básico como secundário. A escola proporciona ainda cursos noturnos no âmbito da Educação e Formação de Adultos. Atualmente, a envolvente da escola acolhe uma comunidade multicultural, espelhando-se na diversidade sociocultural existente dentro da mesma e que acolhe alunos oriundos de diversos países (Brasil, China e África).



Figura 1 – Fachada do edifício (2015).

⁵² IGEC – Inspeção-Geral de Educação e Ciência: <http://www.ige.min-edu.pt/> (Acedido a 4 de fevereiro de 2015).

No questionário de satisfação elaborado pelo IGEC aos alunos, pais e funcionários este obteve um valor positivo. Verifica-se o cuidado da escola no conhecimento e integração da sua comunidade através de projetos de âmbito solidário e multicultural, como o exemplo da criação dos “Dias culturais da Escola”, do jornal “Elo Intercultural” e do “Gabinete de Apoio e Informação ao Aluno”. Ainda, por forma a incentivar e promover os alunos para uma continuidade nos estudos celebra-se o “Dia dos Diplomas”. Atualmente, a escola possui um espólio museológico na área dos labores femininos, como são exemplo dos bordados, das rendas e das tapeçarias executadas pelas alunas.

A nível arquitetónico, pode-se dizer que a escola seguiu os exemplos de uma nova geração de arquitetos que marcou o início do “modernismo total”, depois da realização do 1º Congresso Nacional de Arquitetura em 1948, onde se começou a valorizar as necessidades do utilizador e a existência de uma arquitetura mais livre nos estilos do que as impostas pelo regime.

O mural (caso de estudo) policromado de 1958, por Severo Portela Júnior (1898-1985), encontra-se no átrio de entrada, faz alusão à evocação de D. Luísa de Gusmão e à alegoria do ensino da escola feminina (ver Figura 2 a 5) e que espelhava os labores femininos ensinados. D. Luísa de Gusmão encontra-se representada no centro do painel, junto desta, encontra-se um brasão, com as armas de *Luísa de Guzmán, Reina de Portugal* (precedida por Isabel de Bourbon e sucedida por Maria Francisca de savoia) encimado pela coroa de Portugal. D. Luísa de Gusmão está representada com uma flor branca, na mão direita, símbolo do consentimento, um lenço branco na mão esquerda, símbolo da paz (que se sabia difícil de prevalecer entre Portugal e Espanha). Do seu lado direito um “túmulo”, encimado por uma cruz, simbolizando a morte de seu marido (facto este que a tornou Regente). Do seu lado esquerdo, um cão de cor branca, personificando a sua lealdade, e que marcou a sua forte posição em se tornar Rainha de Portugal. Em seu redor, as várias valências da escola - costura, desenho, pintura e moldagem – e informando os demais iletrados das suas atividades escolares.



Figura 2 – Painel alusivo à evocação a D. Luísa de Gusmão e alegoria ao ensino da escola feminina (fonte: <http://static.wixstatic.com/media>).



Figura 3 – Painel alusivo à evocação a D. Luísa de Gusmão e alegoria ao ensino da escola feminina. Pormenor central do mural com a representação da Rainha Dona Luísa de Gusmão e um brasão com as *Armas de Luísa de Guzmán, Reina de Portugal* (precedido por Isabel de Bourbon e sucedido por Maria Francisca de savoia), encimado pela coroa de Portugal. (fonte: <http://static.wixstatic.com/media>); D. Luísa de Gusmão está representada com uma flor branca na mão direita, símbolo de consentimento, e um lenço branco na mão esquerda, símbolo da paz que sabia difícil de prevalecer, entre Portugal e Espanha. Junto de D. Rainha de Gusmão do lado direito um “tumulo” encimado por uma cruz, possivelmente simbolizando a morte de seu marido, facto que a deixou regente do Reino. Do lado esquerdo encontra-se representado um cão de cor branca, personificando a lealdade que demarcou a sua posição ao se tornar Rainha de Portugal.



Figura 4 – Pormenor do painel, no primeiro plano observamos os labores aprendidos na escola, como os diversos trabalhos manuais, de costura e bordados. No segundo plano, mais recuado no canto superior esquerdo, observamos um pormenor da cidade de Lisboa onde se observam os limites dos muros do castelo de São Jorge. Na água uma possível caravela (fonte: <http://static.wixstatic.com/media>).



Figura 5 – Painel alusivo à evocação a D. Luísa de Gusmão e alegoria ao ensino da escola feminina. Observamos os labores aprendidos na escola como artes plásticas, trabalhos manuais (desenhar, pintar e moldar) (fonte: <http://static.wixstatic.com/media>).

Em analogia, refiram-se os exemplos analisados por Flor & Flor (2015), na aplicação diversificada de animais e da sua imagem e que serviam de veículo de comunicação, expressando por ventura demónios ou modelos iconográficos com carga simbólica e de afirmação católica ou de sustentação política. Encontram-se, como exemplo, no retrato de D. Sebastião (1571) - espólio do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, ou no retrato de D. Catarina de Bragança (1680) - espólio do Ministério dos Negócios Estrangeiros de Lisboa/Palácio das Necessidades, ou no quadro de caça de Joseph-Fortuné-Seráphin Layraud (1876) - espólio do Palácio Nacional da Ajuda de Lisboa - representando D. Luís, D. Maria Pia, o príncipe D. Carlos e o infante D. Afonso. A figura do cão, como animal de companhia e luxo surge em Portugal no século XVII-XVIII.

D. Luísa de Gusmão nasceu em 1613, na Andaluzia, era de descendência nobre, tendo casado por procuração, em 1633, com D. João IV - 8º Duque de Bragança. Tinha um carácter

forte e era tida como inteligente e ambiciosa. Ainda duquesa, decide contra todas as expectativas de Espanha, sob domínio Filipino, aconselhar o seu marido a cumprir o seu dever como príncipe português e a cooperar com a independência de Portugal. Assim, após a revolução do primeiro de dezembro, D. João IV veio para Lisboa, seguido de D. Luísa de Gusmão que trouxera com ela os seus filhos. Embora de descendência espanhola, foi recebida em Portugal com agrado, pois era sabido do seu empenho em ajudar o seu marido a aceitar a coroa portuguesa (Raposo, 1947).

D. Luísa de Gusmão enviúva em 1656 herdando o reino até que o seu filho D. Afonso VI, de apenas 13 anos, atinge-se a maioridade. Desiludida com a índole de D. Afonso VI e a pedido do Conselho de Estado, D. Luísa de Gusmão, Rainha de Portugal, conserva-se assim no poder. Descontente com a situação, D. Afonso VI exige em 1662 assumir o reino, alegando a sua maioridade e tendo como ajuda o Conde de Atouguia, Sebastião César de Meneses e ainda a orientação de D. Luís de Vasconcelos e Sousa, 3º conde de Castelo Melhor. A rainha abdica então do seu reinado e vai viver para o Convento de Xabregas onde acaba por falecer em 1666.

Como já foi referido, atualmente a escola possui um espólio museológico na área dos trabalhos femininos, como são exemplo dos bordados, das rendas e das tapeçarias executadas pelas alunas. Esta informação é possível de visitar/pesquisar na exposição virtual/museu da escola⁵³

⁵³ Projectobame.blogspot.pt/2012/06/exposicao-virtual-bordados-e-tapearias.htm (Acedido em 2 de outubro de 2015).

3.1.2 Escola Padre António Vieira

O edifício da Escola Padre António Vieira encontra-se situado na freguesia de Alvalade e foi inaugurado em 1965. Destinava-se inicialmente a albergar cerca de 700 alunos apenas do sexo masculino. Em 1974, após o 25 de abril, a escola altera-se por forma a acomodar um maior número de alunos aí residentes e transforma-se numa escola secundária para ambos os sexos. A figura tutelar do colégio, reconhecida pelos seus ideais cristãos, era o Padre António Vieira (Bandeira, Pascoal, & Teixeira, 2015).

Sabe-se que António Vieira nasceu em Lisboa, mas que cedo foi para o Brasil, onde se torna Padre Jesuíta, Missionário, Escritor, Diplomata e Político. Era tido como um pensador com ideologias de liberdade tendo inclusive chegado a lutar contra a escravatura. Como diplomata teve um papel importante na independência de Portugal. Escreveu diversas obras e sermões de carácter social, político e literário (Paiva, 1999).

O projeto de arquitetura da escola é da autoria de Rui Jervis Athouguia, conhecido também como Ruy Athouguia (1917-2006). Sendo o projeto inicial de 1959-1965, encontra-se hoje alterado (ver Figura 6). O projeto incluiu a execução de um mural, com cerca de 16 m de comprimento e 3 m de altura, da autoria da pintora Estrela Faria (1910-1976) e alusivo à vida e obra do Padre António Vieira, (ver Figura 7). Encontrava-se no átrio de entrada do edifício e criava um corredor de circulação nas traseiras do painel, para permitir a circulação de alunos, sem que estes penetrassem no átrio. Era considerado um espaço nobre do Liceu, sendo apenas após o 25 de abril de 1974 permitida a estadia ou mesmo a passagem de alunos neste espaço⁵⁴. Hoje, ano letivo de 2015-16 e segundo a direção da escola, este foi destruído durante as obras de requalificação de 2010 devido ao seu estado de degradação e à falta de recursos para o restauro. Embora a pintura tenha sido alvo de trabalhos de conservação e restauro ao longo do ano letivo de 2000-01, pelo Instituto José Figueiredo, ao cuidado da Dr.^a Graça Horta, que teve a amabilidade e se disponibilizou para falar do trabalho, bem como do estado de conservação em que este se encontrava, referindo: - Houve problemas que não foram completamente resolvidos porque iríamos infringir regras éticas de conservação e restauro, mas era perfeitamente possível manter a pintura.

⁵⁴ Informações cedidas pela Dr.^a Graça Horta, ex-funcionária do Instituto José Figueiredo.



Figura 6 – Fachada do edifício (2015).



Figura 7 – Pintura mural alusiva à vida e obra do Padre António Vieira em desenho abstrato e isotérico (imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano).

As diversas conjunturas que terão levado à remoção do mural da Estrela Faria podem ter origem na sua incompreensão (uma pintura policroma com um desenho abstrato e esotérico) e no desconhecimento pela obra e vida da autora. Atualmente, o mural apenas permanece na memória de antigos alunos, professores e funcionários e que durante alguns anos tiveram o privilégio de conviver/observar a obra, bem como a sua imagem fotográfica aqui musealizada.

3.1.3 Escola Patrício Prazeres

A Escola Patrício Prazeres remonta à Escola Comercial Feminina de 1925, funcionando inicialmente no largo do Contador-Mor e tendo como patrono Augusto Patrício dos Prazeres (1858-1922). A escola funcionou em diversos locais como a Costa do Castelo, Paço de São Vicente, partilhou o edifício da Escola Técnica Elementar Nuno Gonçalves e finalmente em 1956 abrangeu parte da Quinta das Comendadeiras, no Alto do Varejão, junto a Santa Apolónia (ver Figura 8). A escola tem dois murais policromos, da autoria do pintor Almada Negreiros (1893-1970) executados em 1956 (parede da escadaria de acesso ao 4º piso e na zona de acesso ao ginásio). Os painéis murais são policromos com um desenho claro e representativos das práticas escolares. Os murais são alusivos ao desporto e à leitura, um dos painéis representa um grupo de rapazes numa aula de ginástica e o outro observam-se raparigas a estudar, (ver Figura 9 a 14).



Figura 8 – Fachada do edifício (fonte: <http://static.wixstatic.com>)



Figura 9 – Pintura mural da Escola Patrício Prazeres alusivo ao desporto, exibindo quatro rapazes (alunos) e um professor que observa os movimentos destes. No canto superior direito uma outra figura masculina olha por uma janela, a aula de ginástica (imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano).



Figura 10 – Pormenor da pintura: professor a observar os movimentos do aluno (imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano).



Figura 11 – Pormenor da assinatura do autor e da data de execução da obra (imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano).



Figura 12 – Pintura mural da Escola Patrício Prazeres alusivo ao estudo, onde se observa ao centro um globo terrestre e envolta a figura de quatro raparigas a estudar (imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano).



Figura 13 – Pormenor do globo terrestre (2015).



Figura 14 – Pormenor da pintura onde se observa no canto inferior direito a assinatura do autor e a data de execução da obra (imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano).

Em 1983, a Direção da Escola toma consciência do valor patrimonial dos murais aí existentes e pede ao Instituto Português do Património que inventariasse as respetivas pinturas. Segundo Bandeira⁵⁵ (2000) realizou-se uma intervenção de conservação e restauro - limpeza e reintegração cromática - no Painele das Meninas em 1998, realizada pela Escola Profissional de Recuperação do Património de Sintra e respetivo relatório de intervenção.

Atualmente, existe um museu na escola, com um espólio relevante e recheado de memórias e significado histórico e cultural. O museu contém parte do arquivo morto, bem como outras peças do Palácio da Ajuda. Algumas delas, por necessidade de conservação encontram-se no Museu de Ciências de Lisboa e no site do Agrupamento de Escolas Patrício Prazeres.⁵⁶

⁵⁵ Fonte: Sítio do Monumentos em http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=8979 (Acedido a 24 de maio de 2017).

⁵⁶ www.aepp.pt

3.1.4 Escola Básica Raúl Lino

O edifício da Escola Básica Raúl Lino de Alcântara (ver Figura 15) situa-se na Calçada da Tapada em Alcântara e era a antiga escola nº 157, construída em 1916 pelo arquiteto Raúl Lino (1879-1974), após fiscalização de todo o projeto (desenho e obra), validado e autorizado pelo Ministro de Obras Públicas Duarte Pacheco, como era costume na época. Saliente-se o facto de Raul Lino ter sido durante a I República o arquiteto que mais cuidado teve na decoração escolar. O projeto e desenho remontam a 1915, onde Raúl Lino escolhe um programa decorativo alusivo às culturas e tradições portuguesas, com representações de animais domésticos, de tons suaves e que fazem lembrar as ilustrações de Lino para o livro *Animais nossos Amigos* (1911) de Afonso Lopes Vieira (1878-1946) (ver Figura 16 a 18). Esta opção, por desenhos alegres e simples, era segundo Raul Lino para se conseguir uma empatia e afinidade por parte das crianças, tanto no interior do edifício como no seu exterior/recreio (Silva, 2013).



Figura 15 – Imagem da fachada do edifício (2016).

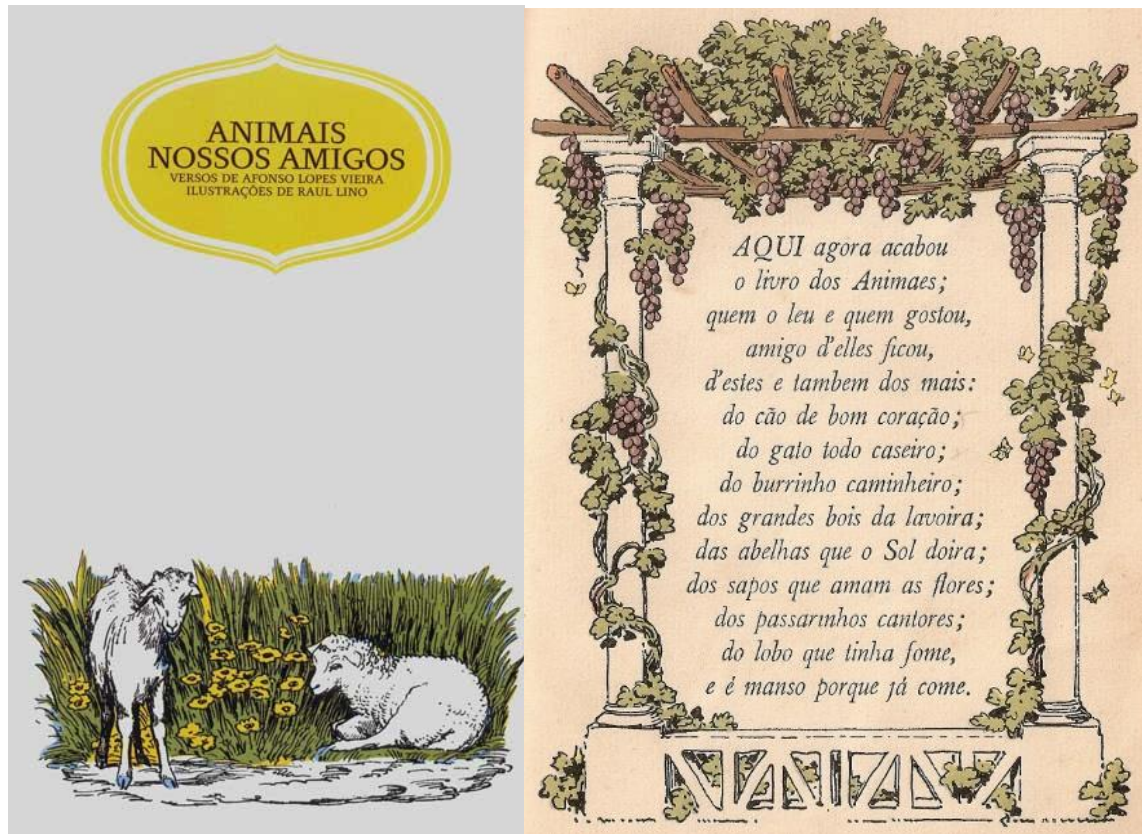


Figura 16 – Imagens de um dos livros *Animais nossos Amigos* de Afonso Lopes Vieira (fonte: <http://static.fnac-static.com> e <http://4.bp.blogspot.com>).



Figura 17 – Pormenor do mural onde se observa uma cabra a comer erva debaixo de uma parreira. (2016).



Figura 18 – Pormenor do mural onde se observa a galinha a defender os seus pintos de uma lagartixa (2016).

Raúl Lino convidara o seu amigo Mestre António Soares (1894-1978) a colaborar na decoração mural da escola, e que se encontram presentes pela escola, dispendo-se pelo átrio de entrada, corredores e nove salas de aula. No átrio de entrada, Raúl Lino optou por uma decoração (friso) colorido em tons suaves e que envolve toda a sala. Nele estão representados vasos de flores entrelaçados em grinaldas, fitas e bandeiras. Ainda, uma caravela com dois corvos (símbolo de Lisboa), uma esfera armilar e um escudo com as quinas de Portugal. No teto, um papagaio de papel com uma grinalda (ver Figura 19 a 24). Nas salas de aula, como já referido, Raúl Lino seguiu uma decoração com desenhos alegres e simples, mas cheios de pormenores, representou animais como coelhos, patos, galinhas e pássaros num cenário campestre envolto de árvores de fruto e flores (ver Figura 25 a 46). No corredor, encontram-se as pinturas de António Soares alusivas aos “Ofícios de Alcântara” e datadas de 1918. Este programa decorativo é diferente do escolhido por Raúl Lino. António Soares pintou figuras humanas musculadas representando operários, alternados por meninos desnudados e que suportam vasos de flores (ver Figura 47 a 55).



Figura 19 – Átrio da entrada com pintura decorativa da autoria de Raúl Lino. Em tons suaves e coloridos encontram-se ao centro uma esfera armilar envolta de uma cartela a encimar uma fita e em redor vasos de flores entrelaçados em grinaldas, fitas e bandeiras (2016).



Figura 20 – Átrio de entrada com pintura decorativa da autoria de Raúl Lino. Pormenor da esfera armilar num fundo azul envolta de uma cartela em tom ocre e em redor entrelaçados de grinaldas e bandeiras (2016).



Figura 21 – Átrio de entrada com pintura decorativa da autoria de Raúl Lino. Em tons suaves e coloridos observa-se ao centro uma caravela com dois corvos (símbolo de Lisboa) envolta uma cartela a encimar uma fita, em redor vasos de flores entrelaçados em grinaldas, fitas e bandeiras (2016).



Figura 22 – Pormenor da pintura onde se observa uma caravela e os dois corvos (símbolo de Lisboa), esta dentro de uma cartela, a encimar uma fita e em redor vasos de flores entrelaçados em grinaldas, fitas e bandeiras (2016).



Figura 23 – Pormenor da pintura onde se observa um escudo com as quinas de Portugal, este dentro de uma cartela, a encimar uma fita e em redor vasos de flores entrelaçados em grinaldas, fitas e bandeiras (2016).

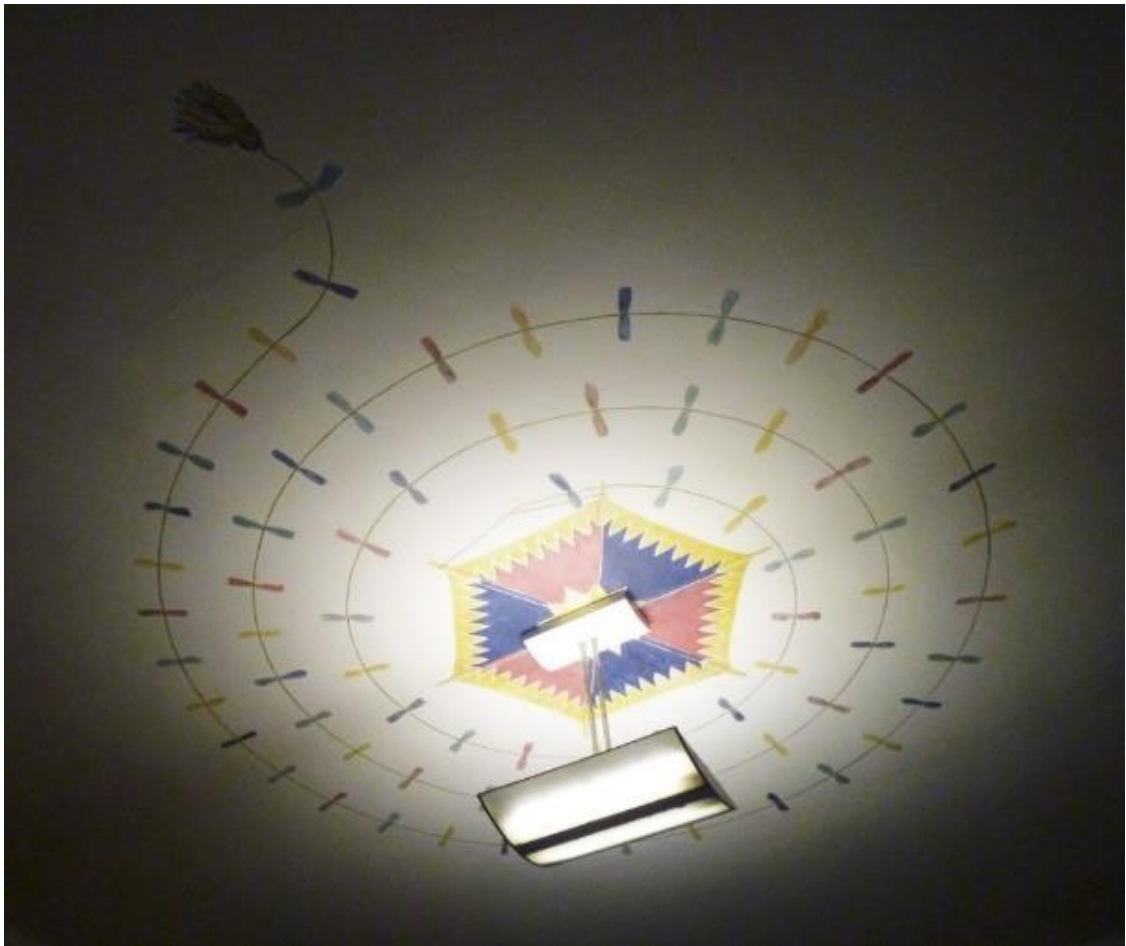


Figura 24 – Pormenor do teto onde se observa um papagaio de papel com uma grinalda (2016).



Figura 25 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observa um campo de espigas com coroas de flores e andorinhas (2016).



Figura 26 – Pormenor do campo de espigas com as andorinhas e as coroas de flores (2016).



Figura 27 – Pormenor do campo de espigas onde se observa um portão envolvido numa trepadeira de flores (2016).



Figura 28 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observa um campo com arbustos e coelhos (2016).



Figura 29 – Pormenor (2016).



Figura 30 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observam limoeiros, pássaros e sapos (2016).



Figura 31 – Pormenor da pintura, ao centro um morangueiro no ar duas andorinhas a voar, a ladear limoeiros (2016).



Figura 32 – Pormenor da pintura, ao centro um sapo que repara num pássaro a ladear limoeiros e aves a voar (2016).



Figura 33 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observam arcos floridos que intercalam com janelas, bebedouro de pássaros (2016).



Figura 34 – Pormenor dos arcos floridos que intercalam com janelas, bebedouro de pássaros, cheios de pormenor que embora simples enriquecem a composição (2016).



Figura 35 – Pormenor onde se observa um pássaro à janela e um bebedouro e comedouro com pássaros (2016).



Figura 36 – Pormenor onde se observam bebedouros e comedouros com pássaros (2016).



Figura 37 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observam cestos com legumes e fruta que intercalam com vasos de flores sobre um muro com um lambrim de cor avermelhado (2016).



Figura 38 – Pormenor de um cesto com legumes a ladear vasos de flores sobre um muro com um lambrim de cor avermelhado (2016).



Figura 39 – Pormenor de um cesto com fruta, a ladear vasos de flores sobre um muro com um lambrim de cor avermelhado (2016).



Figura 40 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observam árvores de fruto e vários animais como galinhas e patos (2016).



Figura 41 – Pormenor da pintura com as arvores de fruto um pato que observa um caracol e um galo (2016).



Figura 42 – Pormenor da pintura com as arvores de fruto um pássaro possível (Perua) e um coelho a comer uma maçã (2016).



Figura 43 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, onde se observam grelhas de madeira e colunas de pedra ambas entrelaçadas por umas videiras, ao centro uma cabra a comer folhas em volta vários pássaros (pombos, pardais e um melro preto) (2016).



Figura 44 – Pormenor onde se observa e no canto direito uma grelha de madeira e madeira envolvida por uma videira, ao centro um melro-preto dois pardais, a ladear duas colunas de pedra (2016).



Figura 45 – Pintura decorativa de uma das salas de aula, com um cenário campestre com vasos de flores e casas de madeira para pássaros e os respetivos pássaros (2016).



Figura 46 – Pormenor da pintura onde se observa um pássaro a levar no bico alimento para os seus filhos que se encontram dentro de uma casa para pássaros de madeira (2016).



Figura 47 – Pintura mural alusivos aos “Ofícios de Alcântara”, situado no corredor da autoria de António Soares. Representando um grupo de homens operários e um homem a trabalhar com teodolito (um instrumento de precisão ótico utilizado para medir ângulos verticais e horizontais utilizado em áreas como construção civil, topografia, agricultura, entre outras) (2016).



Figura 48 – Mural alusivos aos “Ofícios de Alcântara” situado no corredor representando homens a trabalhar o ferro e o uso da bigorna para moldar as peças. No canto superior esquerdo emoldurado (António1918) assinatura de António Soares e a data de execução da obra 1918 (fonte: <http://1.bp.blogspot.com>, imagem antiga do espólio da família antes da intervenção de restauro).



Figura 49 – Pormenor da pintura alusiva aos “Ofícios de Alcântara” representando homens a trabalhar o ferro e o uso da bigorna para moldar as peças. No canto superior esquerdo emoldurado (António1918) assinatura de António Soares e a data de execução da obra 1918 (2016).



Figura 50 – Mural alusivos aos “Ofícios de Alcântara” e práticas da época. Verifica-se o uso do burro para transporte na lavoura (trabalho) (fonte: <http://1.bp.blogspot.com>, imagem antiga espólio da família, antes da intervenção de restauro).



Figura 51 – Pormenor mural alusivos aos “Ofícios de Alcântara” onde se observa o uso do burro no trabalho seguido de um grupo de homens e junto de cestas de verga (2016).



Figura 52 – Mural alusivos aos “Ofícios de Alcântara” contendo ao centro duas figuras uma mulher e um homem que se encontram sentados de costas para uma bigorna que está emoldurada por uma coroa de flores. A ladear duas crianças desnuas suportam um vaso de flores (fonte: <http://1.bp.blogspot.com>, imagem antiga espólio da família, antes da intervenção de restauro).



Figura 53 – Pormenor da pintura contendo ao centro da composição duas figuras, uma mulher e um homem que se encontram sentados de costas para uma bigorna que está emoldurada por uma coroa de flores. À ladear duas crianças desnuas suportam um vaso de flores (2016).



Figura 54 – Mural alusivos aos “Ofícios de Alcântara”, representando o símbolo da família e do trabalho, prática comum dos ideais que eram impostos na época (Deus, Pátria, Família e Trabalho), onde se observa a assinatura do autor e a data de execução da obra (fonte: <http://2.bp.blogspot.com>, imagem antiga espólio da família, antes da intervenção de restauro).



Figura 55 – Pormenor do mural alusivo aos “Ofícios de Alcântara” representando o símbolo da família e do trabalho, pratica comum dos ideais que eram impostos na época (Deus, Pátria, Família e Trabalho), onde se observa no canto superior esquerdo a assinatura do autor e a data de execução da obra (2016).

Em 2012, a escola integrou-se na proposta do Grémio do Património à Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) de forma a celebrar as "Jornadas Europeias do Património 2012", onde configurou uma visita Estaleiro-Aberto à Escola EB1 Raul Lino, em Alcântara, organizada pelo Atelier Samthiago, empresa responsável pelo restauro das pinturas murais. A notícia foi publicada na revista GECORPA a 8 de agosto de 2012. As obras de requalificação do edifício terminaram no início do ano letivo de 2013. Os alunos, professores e funcionários usufruem atualmente do contacto diário com este espólio ímpar, garantindo a continuidade do seu propósito inicial - conseguir uma empatia e afinidade por parte das crianças, tanto no interior do edifício como no exterior da escola.

3.2 Ensino Superior

Em 1934, Duarte Pacheco, então Ministro de Obras Públicas, determina que se iniciem os estudos para a execução da Universidade de Direito, Letras e Reitoria. Para a elaboração dos projetos é convidado o arquiteto Porfírio Pardal Monteiro pela sua competência e privilegiado contacto com Duarte Pacheco. Ainda segundo a DGPC⁵⁷, em 1937, Pardal Monteiro e Duarte Pacheco visitaram Paris e Roma, com o intuito de analisar outras realidades académicas (Cidades Universitárias). Procedimento comum na época para a concretização de obras públicas de maior envergadura. Em 1940, com a chegada do segundo centenário da independência de Portugal, os governantes ambicionavam enaltecer a “Capital do Império”. Pardal Monteiro elabora assim em 1940 um projeto onde a Faculdade de Direito, Letras e Reitoria estariam conexos entre pisos, num edifício amplo, mas compacto. Mais tarde, entre 1952-55, Pardal Monteiro entrega um outro projeto que consiste na distribuição espacial em U, colocando em volta os três edifícios. Permanecendo assim um espaço entre os edifícios calmo e com presença de vegetação. A Cidade Universitária, está hoje em dia inalterada permanecendo a “calma” entre os edifícios, somente interrompida pela circulação dos veículos que aí ocorre.

A Universidade de Lisboa, aproveitando o facto de celebrar os 100 anos, reuniu um conjunto de investigadores para a elaboração de um estudo de investigação com a inventariação e salvaguarda das heranças patrimoniais, garantindo desta forma as memórias coletivas da comunidade e restante população. O levantamento do património histórico, científico e artístico foi elaborado por Marta Lourenço, Ana Mehnert Pascoal e Catarina Teixeira e que teve ainda a colaboração dos autores Vítor Serrão, Fernando Baptista Pereira, Maria João Neto, Clara Moura Soares, e Maria João Grilo, entre outros e que se encontra na publicação *Património da Universidade de Lisboa - Ciência e Arte*⁵⁸ (março de 2011). Refira-se a propósito:

“Na Cidade Universitária, encontramos um acervo arquitectónico e artístico de valor significativo, cuja marca qualificante perdura nos dias de hoje. Já referi a sua génese, fruto de um imperativo nacional em que se misturavam uma prioridade da primeira República pela extensão do ensino e o sentido nacionalista do Estado Novo, pragmático e com dimensão ideológica, e a busca de um sentido de ‘arte total’ que se atesta nas relações entre modalidades plásticas distintas e, mesmo, em propostas estéticas muito diferenciadas. Assim, sob esse espírito

⁵⁷ Fonte: <http://www.monumentos.pt/> (Acedido a 22 de janeiro de 2016).

⁵⁸ Fonte: [memorial.ul.pt/index.php/Património_.Histórico, _.
Cientifico_e_Artistico_da_Universidade_de_Lisboa](http://memorial.ul.pt/index.php/Patrim%C3%B3nio_.Hist%C3%B3rico,__.Cientifico_e_Artistico_da_Universidade_de_Lisboa)

formal e ideológico se ergueram em ordenado ritmo, sob a batuta da Comissão Administrativa dos Novos Edifícios Universitários (CANEU) e a gestão eficiente do Ministério das Obras Públicas de Salazar, as peças integrantes da Cidade Universitária, desde o Hospital Escolar (1953) à Faculdade de Direito (1957), à Faculdade de Letras (1958), ao edifício da Reitoria (1961) ...” (Serrão, 2011, p. 223).

3.2.1 Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa⁵⁹

O edifício situa-se na Alameda da Universidade, Cidade Universitária. Sendo o projeto de arquitetura da autoria de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), teve ainda a colaboração do seu sobrinho António Pardal Monteiro (1928-2012). A obra efetuou-se entre 1952-55 e foi inaugurada a 15 de outubro de 1957. No projeto de arquitetura verifica-se ainda o espírito do antigo regime, embora se denotem algumas transformações resultantes da modernização que a cidade comportou à época (Bandeira, Pascoal, & Teixeira, 2015).

A faculdade reúne um conjunto heterogéneo em termos de expressão plástica, compreendendo obras de artistas como João Abel Manta, Maluda, Luís Pinto Coelho, Maria de Lourdes Mello e Castro, Luís Guimarães, Lino António e Almada Negreiros. As gravuras coloridas e incisivas num suporte marmóreo são da autoria de Almada Negreiros (1893-1970), adornando a fachada principal do edifício, junto ao átrio de entrada (ver Figura 56). Foram executadas em 1958, com temas alusivos a momentos históricos/filosóficos do direito. Apresentam desenhos de figuras humanas, acompanhados de pequenos textos, concebendo uma narrativa sobre a sua história (ver Figura 57 a 70).

⁵⁹ Fonte: Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa em www.fd.ulisboa.pt (Acedido a 15 de dezembro de 2015).



Figura 56 – Pinturas murais da fachada da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (2015).



Figura 57 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando na parte superior do painel “O Código de Hammurabi Shamash, deus do sol e da justiça, transmite a Hammurabi, rei da Suméria (atual região do Iraque), os símbolos da autoridade. Até o governo de Hammurabi, as leis que disciplinavam os direitos e os deveres dos babilónios eram transmitidas através da oralidade”. No plano seguinte a representação da “Fuga dos hebreus do Egipto, guiados por Moisés, com uma representação das tábuas da lei à esquerda e, à direita, uma estrela hebraica de seis pontas” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).



Figura 58 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Pitágoras, filósofo e matemático grego, acompanhado por um triângulo retângulo em alusão à formulação do teorema, aqui representado enquanto impulsor da definição de “justiça aritmética” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).



Figura 59 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Heraclito de Éfeso. Posicionado frente a um rio fixado a tracejado, acompanha-o um fragmento relativo ao devir natural: “Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio.” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).



Figura 60 - No plano superior representação de “Platão e Aristóteles, ambos de pé envergando togas.” No plano inferior a representação de “Creonte e Antígona. Figuras da mitologia grega, em diálogo, no qual Antígona defende a superioridade das leis divinas sobre a lei escrita do Homem” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).



Figura 61 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Cícero, filósofo, jurista e político romano, com as suas três obras, “As Leis”, “Tratado da República” e “Tratado dos Deveres” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).

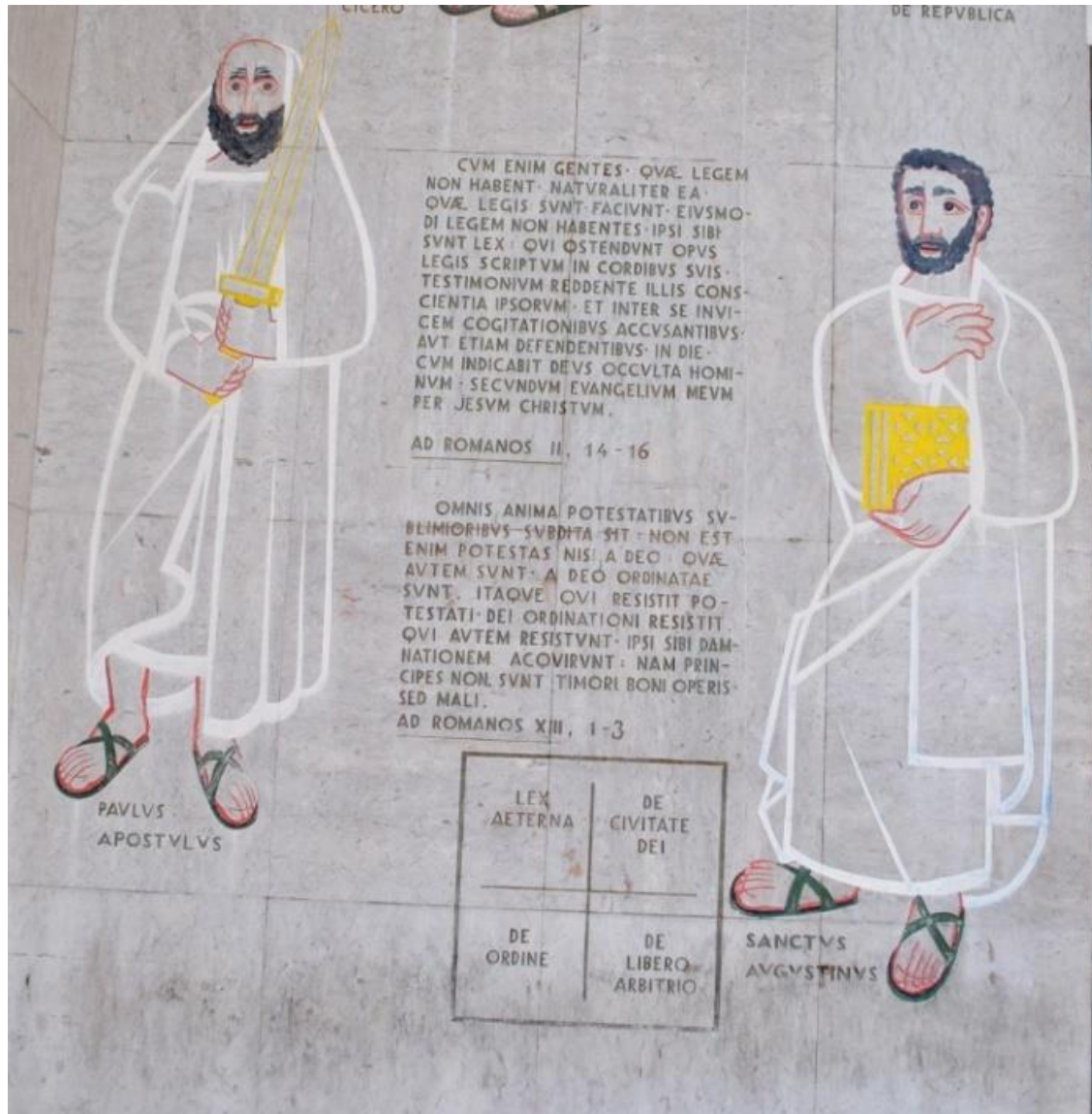


Figura 62 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Paulo com citações da carta aos Romanos e S. Agostinho, com referência a: “Lei Eterna”, “A Cidade de Deus”, “A Ordem”, “Diálogo sobre o Livre Arbítrio” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).



Figura 63 – Pormenor do painel lateral direito onde estão representados “Decênviros, uma comissão de 10 magistrados que na Roma antiga foram encarregados da codificação das leis (Lei das XII Tábuas).” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).



Figura 64 – Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados “Cinco juristas do Séc. II e III, de toga e segurando pergaminhos, figuras decisivas no desenvolvimento da jurisprudência no Império: Gaio, Domício Ulpiano, Paulo, Papiniano e Modestino” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).



Figura 65 – Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados “Imperador bizantino Justiniano I, coroadado, com halo, adornado com peças de ouro, segurando uma cesta e rodeado de quatro quadrados, indicativos da sua atividade jurídica: “Instituições”, “Digesto”, “Código” e “Novelas” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).



Figura 66 – Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados “Período Visigótico: S. Isidoro de Sevilha, Eurico, Alarico II, Leovigildo, Recesvindo, S. Martinho de Dume” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).



Figura 67 – Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados S. Tomás de Aquino, Bartolo, João das Regras, Ruy Fernandes, Ruy da Grã, Pedro, Barbosa” (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).



Figura 68 – Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados “Jorge Cabedo, Domingos Portugal, Francisco Suarez, Marquês de Pombal, Pascoal Freire dos Reis, António Ribeiro dos Santos”. (fonte: www.fd.ulisboa.pt) (2015).



Figura 69 – Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados “Mouzinho da Silveira, Coelho da Rocha, Manuel Fernandes Thomaz, Levy Maria Jordão, Visconde de Seabra e Vicente Ferrer de Netto Paiva.” (2015).



Figura 70 – Pormenor da assinatura do autor e da data de execução da obra (2015).

Os temas encontram-se expostos em quatro paredes, podendo se considerar dois painéis no lado direito e outros dois do lado esquerdo. Ao observarmos em pormenor o primeiro painel lateral esquerdo, verificamos representado na parte superior do painel “O Código de Hammurabi Shamash, deus do sol e da justiça, transmite a Hammurabi, rei da Suméria (atual região do Iraque), os símbolos da autoridade. Até o governo de Hammurabi, as leis que disciplinavam os direitos e os deveres dos babilônios eram transmitidas através da oralidade”. No plano seguinte a representação da “Fuga dos hebreus do Egito, guiados por Moisés, com uma representação das tábuas da lei à esquerda e, à direita, uma estrela hebraica de seis pontas”. Seguido da representação de “Pitágoras, filósofo e matemático grego, acompanhado por um triângulo retângulo em alusão à formulação do teorema, aqui representado enquanto impulsor da definição de “justiça aritmética”. Podemos presenciar ainda, “Heraclito de Éfeso. Posicionado frente a um rio fixado a tracejado, acompanha-o um fragmento relativo ao devir natural: “Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio.” No segundo painel, no plano superior estão representadas as figuras de “Platão e Aristóteles, ambos de pé envergando togas.” No plano inferior a representação de “Creonte e Antígona. Figuras da mitologia grega, em diálogo, no qual Antígona defende a superioridade das leis divinas sobre a lei escrita do Homem”. Ainda no pormenor do painel lateral esquerdo, observa-se representado “Cícero, filósofo, jurista e político romano, com as suas três obras, “As Leis”, “Tratado da República” e “Tratado dos Deveres”. Seguido da reprodução de “Paulo com citações da carta aos Romanos e S. Agostinho, com referência a: “Lei Eterna”, “A Cidade de Deus”, “A Ordem”, “Diálogo sobre o Livre Arbítrio”.

No terceiro painel, situado na parede lateral direita, confirmamos representados “Decênviro, uma comissão de 10 magistrados que na Roma antiga foram encarregados da codificação das leis (Lei das XII Tábuas).”; seguido das representações de “Cinco juristas do Séc. II e III, de toga e segurando pergaminhos, figuras decisivas no desenvolvimento da jurisprudência no Império: Gaio, Domício Ulpiano, Paulo, Papiniano e Modestino”. E ainda se pode ver representado o “Imperador bizantino Justiniano I, coroadado, com halo, adornado com peças de ouro, segurando uma cesta e rodeado de quatro quadrados, indicativos da sua atividade jurídica: “Instituições”, “Digesto”, “Código” e “Novelas”.

No quarto painel, Pormenor do painel lateral direito, onde estão representados “Período Visigótico: S. Isidoro de Sevilha, Eurico, Alarico II, Leovigildo, Recesvindo, S. Martinho de Dume”. Seguido da representação de S. Tomás de Aquino, Bártolo, João das Regras, Ruy Fernandes, Ruy da Grã, Pedro Barbosa”. E ainda de “Jorge Cabedo, Domingos

Portugal, Francisco Suarez, Marquês de Pombal, Pascoal Freire dos Reis, António Ribeiro dos Santos”. E ainda expostos “Mouzinho da Silveira, Coelho da Rocha, Manuel Fernandes Thomaz, Levy Maria Jordão, Visconde de Seabra e Vicente Ferrer de Netto Paiva.” Por fim é também possível observar-se a assinatura do autor e da data de execução da obra (1958).

Ainda segundo Serrão (2011), os textos e legendas inscritos nas línguas acádico, hebreu, grego e latim, suscitaram alguma controvérsia, nomeadamente por parte do vogal Armando de Lucena, da Junta Nacional da Educação.

Ana Pascoal (2010) analisou os murais de Almada Negreiros e descreveu em pormenor os temas incisivos nas quatro fachadas do edifício: “Sobre a porta de entrada, Almada desejou incluir as suas teorias “relação 9/10” e “pintar o sete”, mas foi impedido – facto de que se queixou publicamente, não tendo criado outra solução para o local, até hoje despojado de decoração”. (p. 63).

3.2.2 Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa⁶⁰

O projeto é também da autoria de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)⁶¹ e teve a colaboração de seu sobrinho António Pardal Monteiro (1928-2012). A obra executou-se entre 1952-57 e foi inaugurada a 14 de outubro de 1958. A faculdade reúne um conjunto de obras dos artistas Joaquim Martins Correia, Álvaro de Breé, Harro Wittmer e Almada Negreiros.

Os murais de Almada Negreiros foram executados em 1958 e adornam a fachada principal do edifício, junto ao átrio de entrada (ver Figura 71). O autor recorreu à incisão colorida num suporte marmóreo sendo o tema alusivo à literatura universal e portuguesa (ver Figura 72 a 89). Os murais ilustram cerca de vinte cenas distintas de ordem clássica, literária e historicista. Refere temas bíblicos e obras clássicas como o Prometeu Agrilhado de Esquilo, a Divina Comédia de Dante, D. Quixote e os Maias, entre outros. Pascoal (2010) refere: “Constituindo-se como um hino à literatura em que se notabilizam pontos-chave presentes na memória coletiva portuguesa e internacional, privilegiaram-se momentos de tensão e uma ilustração da vitória do Bem sobre o Mal” (p.76).

Os temas encontram-se expostos em quatro paredes, podendo se considerar dois painéis no lado direito e outros dois do lado esquerdo, sendo ainda um quinto painel, situado sobre a porta de entrada, representando os “Lusíadas de Luís Vaz de Camões, fixando Vasco da Gama ante a Máquina do Mundo, (Canto X, estrofes 74-91)”. No primeiro painel lateral esquerdo, é possível observar no topo o episódio bíblico de “Adão e Eva a serem expulsos do paraíso (Livro do Génesis 3, 1-23)”; seguido da representação de “Prometeu Agrilhado de Esquilo”, da “Odisseia de Homero” e por fim, a “Eneida de Virgílio”. No segundo painel lateral esquerdo, a contar de cima para baixo, estão expostos “Santo António de Lisboa”, “A Divina Comédia de Dante Alighieri” e “Auto da Lusitânia de Gil Vicente e D. Quixote de la Mancha de Miguel de Cervantes”.

No terceiro painel lateral direito, no topo temos representado a “Torre de Montaigne” que substituiu a ideia inicial do artista de representar o “modo de figurar uma batalha”, seguido da representação o “Código Atlântico de Leonardo da Vinci”, da “peregrinação de Fernão Mendes Pinto” e por fim as figuras de “Hamlet de William Shakespeare e Fausto de J. W. Goethe”.

⁶⁰ Fonte www.monumentos.pt (Acedido em 15 de dezembro de 2015)

⁶¹ Pardal Monteiro não assistiu à conclusão da obra suicidando-se a 16 de dezembro de 1957.

No quarto painel lateral direito, no topo uma alusão a “Dostoiévski”, seguido das representações de “Eurico, o Presbítero de Alexandre Herculano e Viagens na minha terra de Almeida Garrett”. Sucedendo-se mais abaixo, a figura “Soneto à Virgem de Antero de Quental” e representando uma “Correspondência de Fradique Mendes de Eça de Queirós”. Por fim representando “Heterónimos de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos) e O Menino de sua mãe de Fernando Pessoa”.



Figura 71 – Painéis Murais da fachada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com o tema alusivo à literatura universal e portuguesa (2015).



Figura 72 – Pormenor da assinatura do autor e da data da execução da obra (2015).



Figura 73 – Pormenor do painel central, representando os “Lusíadas de Luís Vaz de Camões, fixando Vasco da Gama ante a Máquina do Mundo, (Canto X, estrofes 74-91)” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 74 – Pormenor do painel lateral esquerdo, expondo o episódio bíblico de “Adão e Eva a serem expulsos do paraíso (Livro do Génesis 3, 1-23)” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 75 – Pormenor do painel lateral esquerdo representando “Prometeu Agrilhoado de Esquilo” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 76 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Odisseia de Homero” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 77 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Eneida de Virgílio” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 78 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Santo António de Lisboa” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 79 – Pormenor do painel lateral esquerdo representando “A Divina Comédia de Dante Alighieri” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 80 – Pormenor do painel lateral esquerdo, representando “Auto da Lusitânia de Gil Vicente e D. Quixote de la Mancha de Miguel de Cervantes” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 81 – Pormenor do painel lateral direito representando a “Torre de Montaigne” que substituiu a ideia inicial do artista de representar o “modo de figurar uma batalha” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 82 – Pormenor do painel lateral direito representando o “Código Atlântico de Leonardo da Vinci” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 83 – Pormenor do painel lateral direito representando a “peregrinação de Fernão Mendes Pinto” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 84 – Pormenor do painel lateral direito, representando “Hamlet de William Shakespeare e Fausto de J. W. Goethe” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 85 – Pormenor do painel lateral esquerdo representando uma alusão a “Dostoiévski” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 86 – Pormenor do painel lateral direito representando “Eurico, o Presbítero de Alexandre Herculano, Viagens na minha terra de Almeida Garrett” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).

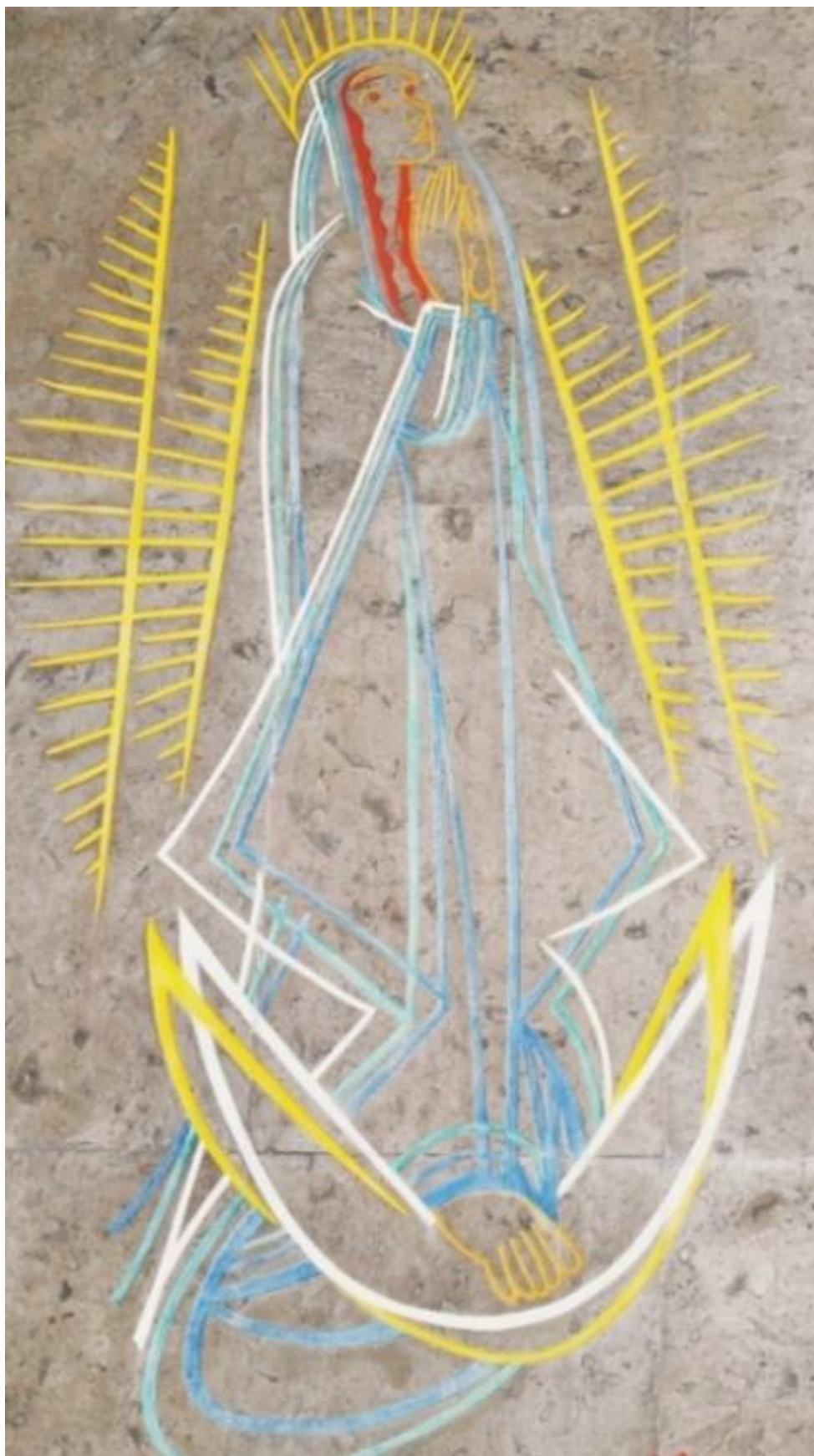


Figura 87 – Pormenor do painel lateral direito representando “Soneto à Virgem de Antero de Quental” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 88 – Pormenor do painel lateral direito representando uma “Correspondência de Fradique Mendes de Eça de Queirós” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).



Figura 89 – Pormenor do painel lateral direito, representando “Heterónimos de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos) e O Menino de sua mãe de Fernando Pessoa” (fonte: <http://www.monumentos.pt>) (2015).

3.2.3 Reitoria da Universidade de Lisboa⁶²

Também da autoria de Pardal Monteiro (1897-1957) e terminado pelo seu sobrinho António (1928-2012). A obra decorreu entre os anos de 1952-61, tendo sido inaugurado a 3 de dezembro de 1961, colmatando assim as suas necessidades de uma encomenda de 1934 à Comissão Administrativa dos Novos Edifícios Universitários. A Reitoria reúne uma vasta coleção de obras de arte de vários artistas de importância para a memória identitária da época, onde se destacam Almada Negreiros, António Lino, Daciano da Costa, Rogério Ribeiro, Hein Semke e Querubim Lapa.

As gravuras coloridas e incisivas em suporte marmóreo adornam a fachada principal do edifício (ver Figura 90) e são da autoria de Almada Negreiros (1893-1970). Os temas são uma alegoria a Lisboa e representam os hemisféricos terrestres e marítimos e os 12 signos do Zodíaco (ver Figura 91 a 98), tal como nos refere Pascoal (2010):

“... Sobre uma malha geográfica, onde se assinalam diversas paralelas e coordenadas correspondentes às divisões dos hemisférios terrestres, brancas e azuis, uma figuração do Zodíaco. Surgem os doze signos, de cor amarela – Carneiro, Touro, Gémeos, Caranguejo, Leão, Virgem, Balança, Escorpião, Sagitário, Capricórnio, Aquário, Peixes, alinhados com a localização geográfica e correspondentes às doze constelações; foram integrados sobre uma nuvem de estrelas e ordenados com os trópicos de Câncer e de Capricórnio e com a linha do Equador, assinalada a azul.” (p.85)

Na fachada da retaguarda da entrada principal adornam gravuras incisivas também da autoria de Almada Negreiros. Na sua composição, Almada salientou temas como Apolo e Atena, rodeados de estudantes, onde se patenteou a divisa da faculdade *Ad Lucem* e o conhecimento e a sabedoria, (ver Figura 99 a 106).

No painel lateral esquerdo, observa-se Apolo Deus do Sol, seguido de um pormenor lateral esquerdo, representando um Pentagrama (1- Psique, 2 – Zeus, 3- Cárites, 4- Apolo, 5- Afrodite, 6- Hermes, 7- Atena, 8 – Dionísios, 9- Musas e 10 – Eros), que Segundo Vítor Serrão: “...o pentagrama marcando no cruzamento das linhas «dez lugares da criação do número», designados pela ordem indicada na obra Mito-Alegoria-Símbolo (1948), materialização da ‘relação 9/10’.⁶³ Ainda no painel lateral esquerdo, está representado um galo solar frente ao astro alusivo à luz ao esclarecimento intelectual; como acima referi rodeados de estudantes vestidos à época.

⁶² Fonte: <http://memorial.ul.pt> (Acedido a 15 de dezembro de 2015)

⁶³ In “Património da Universidade de Lisboa, Ciência e Arte, Lisboa, 2011, edições Tinta-da-china, p.234.

No painel lateral direito, observa-se Atena em traje de guerreira. Na cabeça um capacete e na mão direita uma lança e na esquerda a égide junto a Atena a coruja que simboliza a sabedoria e seguido de um outro, Pentagrama (1- Psique, 2 – Zeus, 3- Cárites, 4- Apolo, 5- Afrodite, 6- Hermes, 7- Atena, 8 – Dionísios, 9- Musas e 10 – Eros), e igualmente rodeados por estudantes.

O conjunto de pintura mural que se encontra no Salão Nobre é da autoria de Daciano da Costa (1930-2005) em colaboração com Francisco Vasconcelos e foi executado em 1961, com uma temática alusiva à divisa da universidade *Ad Lucem* (ver Figura 107 e 108). Uma obra ímpar no trabalho de Daciano da Costa, maioritariamente dedicada à arquitetura de interiores, mas também por se destacarem da estética e plástica, encomendadas para as pinturas murais:

“Nas duas cenas representadas, Daciano da Costa desenvolve o tema da iluminação pelo Conhecimento através de O deslumbramento do homem pela luz que desvenda os mistérios do Universo e de A sucessão de gerações no mesmo anseio de luz que a tradição comunica e a juventude prossegue. Coevas, no mesmo ano de 1961 (o annus horribilis para o regime salazarista), de outras campanhas artísticas universitárias com dispositivos mais ou menos pautados pelo gosto oficial, as pinturas de Daciano no Salão Nobre da Reitoria assumem um sinal de renovação, não só em termos formais, mas também na alteração de discurso estético — o que atesta bem as apetências do palco universitário, mesmo em tempo agudizado de crises, para sentir as palpitações da inovação.” (Serrão, 2011, p. 242).

Uma das pinturas expressa “o deslumbramento do homem pela luz que desvenda os mistérios do Universo”. Em tons neutros entre os azuis cinzas, sépias e negros, criando um cenário enigmático, encontram-se três figuras desnudas que observam surpresas o aparecimento nos céus de uma outra figura. A outra pintura expõe “a sucessão de gerações no mesmo anseio de luz que a tradição comunica e a juventude prossegue”. Mais uma vez, em tons neutros entre os azuis, cinzas, sépias e negros, criando um cenário misterioso, encontram-se quatro figuras desnuas. Um dos pares encontra-se sentado a observar o outro par de costas para estes, de pé dirigindo-se em direção à claridade (Luz). No canto inferior direito observa-se a assinatura do autor e a data de execução da obra.



Figura 90 – Painéis murais da fachada principal da Reitoria da Universidade de Lisboa (Fotos de 2015).



Figura 91 – Pormenor do painel lateral esquerda, representando uma alegoria à Cidade de Lisboa. Reprodução de Lisboa vista do mar, onde observa algumas embarcações na água (Fotos de 2015).

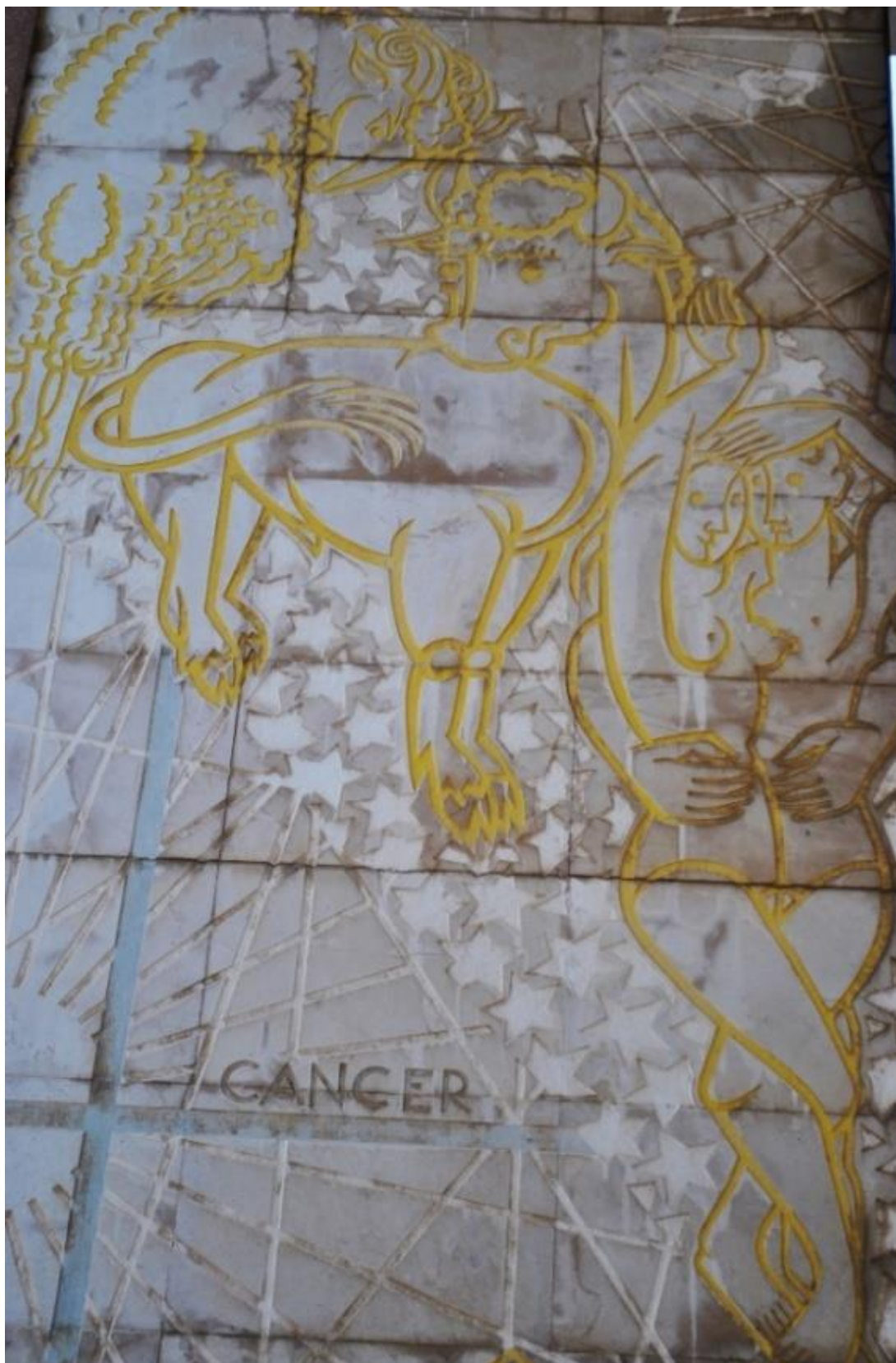


Figura 92 – Pormenor do painel lateral esquerdo representando temas do Zodíacos expostos de cor ocre os signos de Carneiro, Touro e Gémeos sobre paralelas e estrelas de cor branca (Foto 2015).



Figura 93 – Pormenor do painel lateral esquerda representando temas dos Zodíacos expostos de cor ocre os signos de Caranguejo, Leão e Virgem sobre paralelas e estrelas de cor branca (Foto 2015).



Figura 94 – Pormenor do painel lateral direito, representando um conjunto com os hemisféricos terrestres e marítimos (2015).



Figura 95 – Pormenor do painel lateral direito representando um conjunto com os hemisféricos terrestres e marítimos e o Zodíaco expostos de cor ocre os signos de Balança, Escorpião e Sagitário sobre paralelas e estrelas de cor branca (2015).



Figura 96 – Pormenor da esfera armilar (2015).



Figura 97 – Pormenor dos painéis murais da fachada lateral direita representando um conjunto com os hemisféricos terrestres e marítimos e o Zodíaco expostos de cor ocre os signos de Capricórnio, Aquário e Peixes sobre paralelas e estrelas de cor branca (2015).



Figura 98 – Pormenor da assinatura do autor e data da execução da obra (2015).



Figura 99 – Painéis murais da fachada da retaguarda da entrada principal da Reitoria da Universidade de Lisboa. Representando Apolo e Atena (2015).



Figura 100 – Pormenor da assinatura do autor e data da execução da obra (2015).



Figura 101 – Painel lateral esquerdo, representando Apolo, Deus do Sol (2015).



Figura 102 – Pormenor lateral esquerdo, representando um Pentagrama (1- Psique, 2 – Zeus, 3- Cárites, 4- Apolo, 5- Afrodite, 6- Hermes, 7- Atena, 8 – Dionísios, 9- Musas e 10 – Eros)⁶⁴ (2015).

⁶⁴Segundo Vítor Serrão: “...o pentagrama marcando no cruzamento das linhas «dez lugares da criação do número», designados pela ordem indicada na obra Mito-Alegoria-Símbolo (1948) materialização da ‘relação 9/10’.” In *Património da Universidade de Lisboa, Ciência e Arte*, Lisboa, 2011, edições Tinta-da-china, p.234.



Figura 103 – Pormenor lateral esquerdo representando um galo solar frente ao astro alusivo à luz ao esclarecimento intelectual (2015).



Figura 104 – Pormenor lateral esquerdo representando estudantes da época (2015).



Figura 105 – Pormenor lateral direito representando Atena em traje de guerreira. Na cabeça um capacete e na mão direita uma lança e na esquerda a égide junto a Atena a coruja que simboliza a sabedoria (2015).



Figura 106 – Pormenor lateral direito representando estudantes da época (2015).



Figura 107 - Tema alusivo à divisa da Universidade de Lisboa, *Ad Lucem*, (Luz). A pintura expressa “o deslumbramento do homem pela luz que desvenda os mistérios do Universo”. Em tons neutros entre os azuis cinzas, sépias e negros, criando um cenário de enigmático, encontram-se três figuras desnudas que observam surpresas o aparecimento nos céus de uma outra figura (fonte: <http://memoria.ul.pt>).

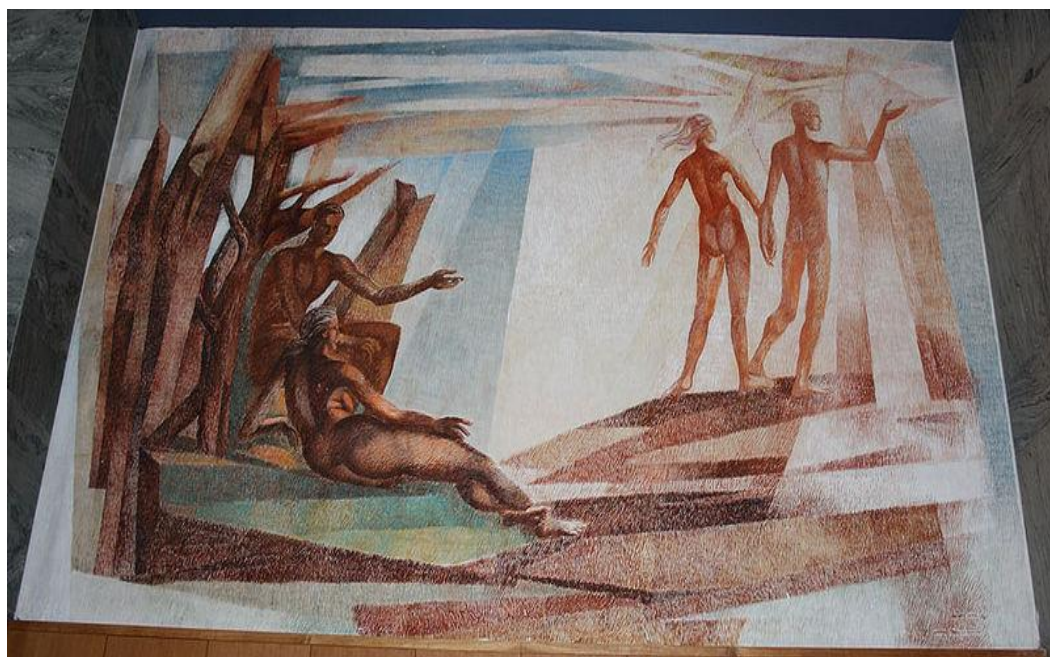


Figura 108 - Tema alusivo à divisa da Universidade de Lisboa, *Ad Lucem*, (Luz). A pintura expõe “a sucessão de gerações no mesmo anseio de luz que a tradição comunica e a juventude prossegue”. Em tons neutros entre os azuis, cinzas, sépias e negros, criando um cenário de enigmático, encontram-se quatro figuras desnudas. Um dos pares encontra-se sentado a observar o outro par de costa para estes, de pé dirigindo-se em direção à claridade (Luz). No canto inferior direito observa-se a assinatura do autor e a data de execução da obra (Daciano Costa 1961) (Fonte: <http://memoria.ul.pt>).

3.3. Edifícios Culturais e de Lazer

3.3.1 Antigo Cinema de Alvalade

O edifício do cinema de Alvalade encontra-se entre a avenida de Roma e a Rua Luís Augusto Palmeirim, sendo o projeto de arquitetura de 1945 e da autoria de Lima Franco (1904-1970). O edifício foi inaugurado apenas em 1953, tendo a artista Estrela Faria (1910-1976) executado no mesmo ano o mural policromo como o tema “Alegoria ao Cinema” (ver Figura 109 e 110).



Figura 109 – Imagem antiga da fachada do edifício (fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt>).



Figura 110 – Imagem antiga onde se observa na parede fundeira o mural com o tema “Alegoria ao Cinema” (fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt>).

Na inauguração, esteve presente o embaixador do Brasil presenciando o filme “O Cangaceiro” (ver Figura 111). Após anos áureos o cinema encerra sendo reaberto em 1985 pela Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e que usufrui do espaço até 2000. O espaço do cinema, já dessacralizado do seu propósito original, volta a sofrer novas alterações sendo autorizado a sua demolição em 2003 (ver Figura 112 e 113).



Figura 111 – Imagem antiga, com a notícia da inauguração do cinema onde se observam figuras da elite e o embaixador do Brasil (fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt>).



Figura 112 – Fachada do edifício durante os anos de abandono (fonte: <http://alvalade.no.sapo.pt>).



Figura 113 – Imagem do mural em muito mau estado de conservação durante a época de transição/abandono do edifício (Imagem cedida por Joaquim caetano).

O Mural foi alvo de intervenção de conservação e restauro entre 2000 a 2004 (ver Figura 114 e 115). O arquiteto Rui Rosa projeta das “ruínas” do Cinema Alvalade um novo edifício, o “Hollywood Residence” (ver Figura 116), onde contempla quatro salas de cinemas, bar, escritórios, garagem e ainda uma área de habitação. É inaugurado em 2009, permanecendo inalterado até aos dias de hoje, tornando possível à comunidade conviver e apreciar a pintura mural, embora o seu estado de conservação seja frágil (ver Figuras 117 a 123).

No canto superior esquerdo do mural, podemos observar pormenores como, duas figuras femininas, uma a dançar (ballet) e a outra a tocar (guitarra Portuguesa), no canto inferior direito a representação de uma antiga bobina (filme). Ao centro do painel encontra-se representada uma outra figura feminina envolta em panos contendo um seio desnudado a ler e junto desta um globo terrestre. No topo direito do painel, uma outra figura feminina quase desnudada, montada num cavalo que paira no ar. No canto inferior direito com uma outra figura feminina de pé, exibindo uma mascara alusivo à festa, fantasia e mistério, seguida de uma última figura que surge envolta de panos, de pé, com a mão esquerda a segurar as vestes e a outra depara-se caída e aberta, (possivelmente simbolizando desprendimento ou auxílio); a face encontra-se virada para cima de olhos fechados (provavelmente simbolizando um

sentimento de complacência). A envolver todo o cenário como pano de fundo a fita da bobina, como se estivesse a desvendar um filme.

Em diálogo com alguns clientes apercebi-me que estes desconheciam a autoria da pintura que se encontra assinada bem como o que esta representa. Apenas alguns clientes mais antigos recordavam os outros tempos do cinema e todas as alterações a que este esteve sujeito.



Figura 114 – Imagem da parede onde esteve o mural depois de sofrer um processo de *strappo* (remover a camada/película de pintura mural) pela empresa K4 durante a fase de restauro (Imagem cedida por Joaquim caetano).



Figura 115 – Imagem do mural durante a conservação e restauro (fonte: <http://alexandrepomar.typepad.com>).



Figura 116 – Fachada do edifício atualmente (2015).



Figura 117 – Imagem do mural com o tema “Alegoria ao Cinema” e do edifício atualmente (2015).



Figura 118 – Pormenor da assinatura da autora Estrela Faria. É possível ainda verificar o mau estado de conservação da pintura (falta de aderência da pintura ao suporte) (2015).



Figura 119 – Pormenor do mural onde observamos duas figuras, uma dança (ballet) e a outra toca (guitarra Portuguesa), no canto inferior direito a representação de uma antiga bobina (filme). A envolver todo o cenário como pano de fundo a fita da bobina, como se estivesse a desvendar um filme (2015).



Figura 120 – Pormenor do mural onde observamos uma figura envolta em panos contendo um seio desnudado a ler e junto desta um globo terrestre. A envolver todo o cenário a fita da bobina (2015).



Figura 121 – Pormenor do mural com uma figura quase desnudada, montada num cavalo que paira no ar (2015).



Figura 122 – Pormenor do mural com uma figura de pé, exibindo uma mascara alusivo à festa, fantasia e mistério. A envolver todo o cenário a fita da bobina (2005).



Figura 123 – Pormenor do mural representando uma figura envolta em panos de pé, com uma mão a segurar as vestes e a outra depara-se caída e aberta, a face encontra-se virada para cima de olhos fechados (2005).

3.3.2 Antigo Cinema Império

O edifício Cinema Império, conhecido também por Cineteatro Império, foi um projeto de 1947 da autoria de Cassiano Branco (1879-1970) e que teve também a intervenção de Frederico George (1915-1994), Chorão Ramalho (1914-2002) e o empenho de Fernando Carvalho Seixas. Este projeto beneficiou de um intuito comercial aliado à cultura. Existiu também uma noção clara da sua envolvente, situado na Alameda, com a proximidade do Instituto Superior Técnico e a da Fonte Luminosa, factos que ajudaram a harmonizar e enaltecer todo o projeto (Bispo, 2015). Inaugurado em 1952 (ver Figura 124), o edifício veio a envolver diversos acontecimentos relevantes, como o primeiro Festival da Canção e concertos de música Jazz com a colaboração de artistas de renome internacional. Entre os anos de 1961-65, o cinema operou também como teatro e tendo recebido a companhia de “Teatro Moderno de Lisboa”. Em 1964 é inaugurada a sala estúdio e que era popular pelos seus filmes de índole intelectual servindo o público mais erudito. Com a chegada dos novos centros comerciais na década de 80, o Cinema Império entra em declínio e encerra em 1983. Em 1992, o edifício da Empresa Cinematográfica Império Lda. é vendido à IURD, alterando a sua índole inicial, dessacralizando-se e assim permanecendo até aos dias de hoje (ver Figura 125), sendo que, em 1996, o edifício é classificado imóvel de interesse público pelo IGESPAR (IPPAR, 2004).



Figura 124 – Imagem antiga da fachada do edifício (fonte: <http://2.bp.blogspot.com>).



Figura 125 – Imagem atual da fachada do edifício (2015).

O mural inserido no 1º andar do edifício é da autoria de Luís Dourdil (1914-1989) e foi executado no ano de 1952. Trata-se de uma decoração esgrafitada com 16 m² de desenho dourado (folha de ouro) sob um fundo avermelhado. Destaca-se a figura humana, uns em pé e outros sentados, uns sozinhos e outros acompanhados, envoltos em panos num cenário cénico com um tema alusivo ao mundo do espetáculo - teatro e cinema. Onde podemos observar pormenores como, uma figura humana a segurar dois fantoches ou uma guitarra portuguesa sobre uma cadeira em tom dourado e sob esta, presencia-se ainda a assinatura do autor, (ver Figura 126 e 127).

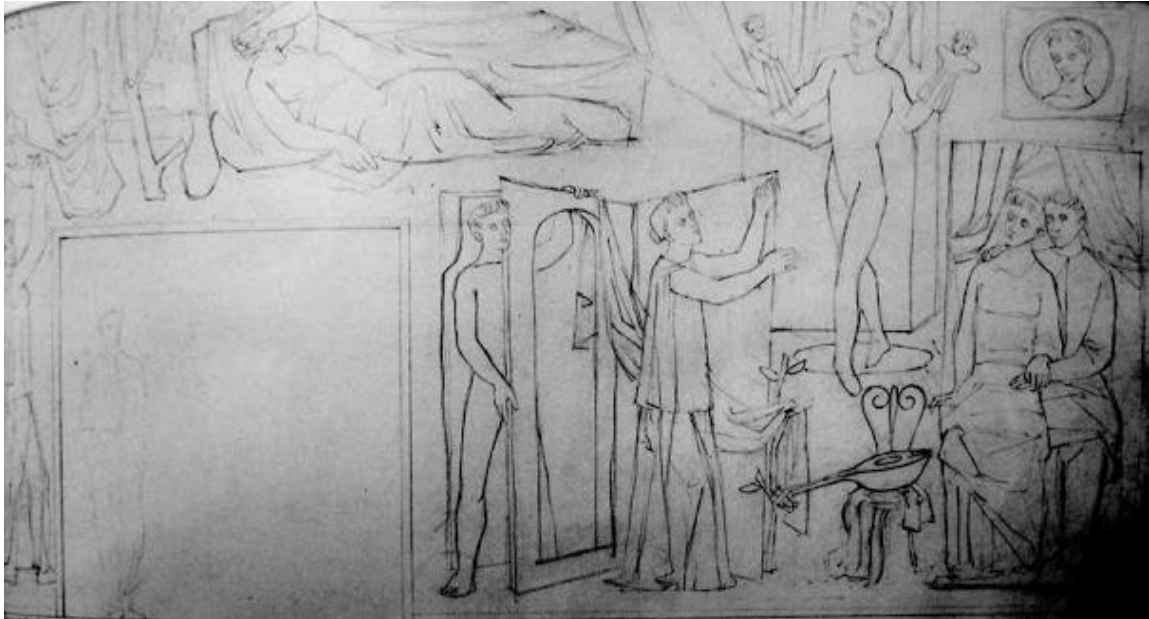


Figura 126 – Imagem do estudo (desenho a carvão) “esgrafitado” no Foyer em homenagem ao Cinema (Coleção C.M.L. Museu de Lisboa, fonte: <http://4.bp.blogspot.com>).



Figura 127 – Imagem antiga do mural alusivo ao mundo do espetáculo (teatro e cinema). Desenho em tom dourado sobre um fundo avermelhado. Onde se destacam a figura humana, uns de pé outros sentados, uns sozinhos outros acompanhados, envoltos em panos num cenário cénico (fonte: <http://2.bp.blogspot.com>).

A pintura encontra-se ainda no mesmo local de origem, mas coberta por cortinas, apresentando-se degradada e sem interesse por parte da IURD (ver Figuras 128 a 130) e consequentemente no esquecimento/desconhecimento de todos.



Figura 128 – A pintura encontra-se tapada por cortinas (segundo o irmão da IRUD) por não se enquadrar na atual função (Igreja) (2015).

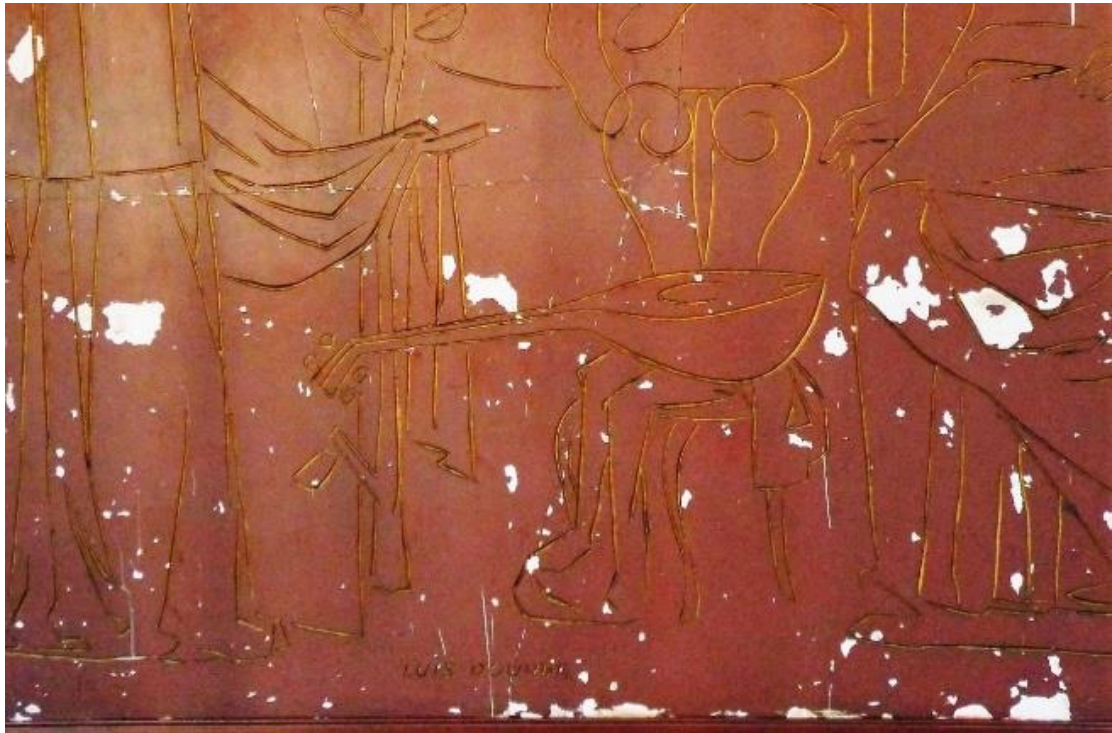


Figura 129 – Pormenor da pintura alusivo ao mundo do espetáculo (teatro e cinema) onde se observa o desenho de uma guitarra portuguesa sobre uma cadeira em tom dourado (folha de ouro), sobre um fundo avermelhado, com cenário cénico. Presencia-se ainda a assinatura do autor (2015).



Figura 130 – Pormenor do mural alusivo ao mundo do espetáculo (teatro e cinema) de desenho em tom dourado (folha de ouro) sobre um fundo avermelhado, onde observamos uma figura humana a segurar dois fantoches (2015).

3.3.3 Antigo Cinema Paris (em ruínas)

O edifício Cinema Paris situa-se na Rua Domingos Sequeira e foi inaugurado em 1931, por uma empresa cinematográfica, tendo como sócio Vítor da Cunha Rosa (ver Figura 131). Foi considerado um local charmoso onde todos os pormenores foram pensados. Os camarotes possuíam mesas de forma a possibilitar o público a conviver e tomar uma bebida. O Cine Paris, inicialmente projetado pelo arquiteto Victor Manuel Piloto teve artistas como o pintor Jorge de Sousa e o escultor Simões de Almeida (sobrinho). Mais tarde, pela necessidade de introduzir alterações ao projeto inicial impostas por lei, fizeram-se modificações no edifício (Ver Figuras 132 e 133), tendo sido encomendado ao Pintor Paulo Guilherme D'Eça Leal (1932-2010) um painel mural que executa em 1961, situado no salão de fumo e objeto de estudo. O painel mural policromo alusivo ao cinema retrata um cenário onde se presencia uma filmagem e o movimento do público envolvente. Observando com mais pormenor, da esquerda para a direita, num primeiro plano, verifica-se um grupo de figuras masculinas e femininas a conversar; em seguida uma figura masculina segura um refletor de luz para a figura feminina que se encontra com vestes de espetáculo (maillot e chapéu vermelho com penas). Num segundo plano, no canto superior, encontra-se inscrito num placar “Casino de Paris”. Em seguida, presencia-se parte da Basílica da Estrela – e que se encontra na realidade perto do edifício. Ao centro, observa-se em primeiro plano uma figura feminina com vestes de espetáculo e sobre ela dois focos de luz. De frente desta, uma figura masculina, que sentado dirige a cena. Em segundo plano um grupo de figuras presencia a filmagem. Na parte lateral direita, observa-se uma figura masculina a filmar, seguida de duas crianças a brincar com um arco de gancheta. Em segundo plano, uma banca de venda de fruta e figuras masculinas e femininas a conviver. Verifica-se ainda a assinatura e data da obra.



Figura 131 – Imagem antiga da fachada do edifício (fonte: <http://2.bp.blogspot.com>).



Figura 132 – Imagem da fachada atualmente. (Fotografia cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).



Figura 133 – Imagem da fachada atualmente, onde ainda se observa a placa com o nome Paris.
(Fotografia cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).

Já em declínio, foi contactada a empresa de conservação e restauro “Mural da História” para orçamentação e remoção do painel mural para um suporte artificial⁶⁵ (ver Figura 134 a 139). Não tendo existido acordo, resultou possivelmente na destruição do painel mural. Atualmente, o edifício encontra-se em ruínas e sem acesso, ficando este património apenas gravado na memória de alguns.



Figura 134 – Imagem do mural, onde observa o estado de degradação de todo o edifício (Fotografia cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).

⁶⁵ Procedimento similar aos painéis murais que se encontram atualmente no Museu da Farmácia.



Figura 135 – Imagem do mural de Paulo Guilherme alusivo ao Cinema. O autor retratou um cenário onde se presenciar uma filmagem com vários figurantes e público, circundante no Casino de Paris (Imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).



Figura 136 – Pormenor do painel mural, da esquerda para a direita num primeiro plano observa-se um grupo de figuras masculinas e femininas a conversar, em seguida uma figura masculina segura um refletor de luz, para a figura feminina que se encontra com vestes de espetáculo (maiô e chapéu vermelho contendo de penas). No segundo plano, no canto superior, verifica-se inscrito num placar (Casino de Paris). Em seguida presenciamos parte da Basílica da Estrela (que se encontra na realidade perto do edifício) (Imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).



Figura 137 – Pormenor central do painel, onde se observa num primeiro plano uma figura feminina com vestes de espetáculo (maiô e chapéu vermelho contendo de penas) sob ela dois focos de luz. De frente desta, uma figura masculina sentado comanda a cena (espetáculo). Num segundo plano um grupo de figuras presencia a filmagem (Imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).



Figura 138 – Pormenor lateral direito do painel, observa-se em primeiro plano uma figura masculina a filmar em seguida podemos ver duas crianças a brincar com um arco de gancheta. Num segundo plano uma banca de venda de fruta e figuras a masculinas e femininas convivendo (Imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).

~



Figura 139 – Pormenor da assinatura do autor e data de execução da obra (Imagem cedida por Joaquim Inácio Caetano/empresa Mural da História).

3.3.4 Café Império (Almirante Reis)

O edifício Café Império situado na avenida Almirante Reis foi inaugurado em 1955, três anos após a inauguração do Cinema, sendo o projeto de arquitetura da autoria de Cassiano Branco (ver Figura 140). O projeto beneficiou de um intuito comercial aliado à cultura, tendo ainda a perceção da sua envolvente territorial, situada na Alameda próxima do Instituto Superior Técnico e da Fonte Luminosa e que enalteceram todo o projeto do Café Império e do Cinema Império, segundo Bispo (2015). O café gerido pela empresa “Oraboni & Ribeiro” durante os anos 50 e 60 recebeu artistas como Madalena Iglésias, António Calvário e Artur Garcia. Em 1996, o edifício é acreditado como Património Arquitetónico pelo IGESPAR (CML, 2015). Mais tarde, o edifício (Restaurante e Cinema Império) entra em declínio, sendo vendido à Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). O restaurante esteve fechado e após vários meses de negociações entre a IURD e a Câmara de Lisboa, reabre a 17 de agosto de 2006, sob a gestão de Paulo Ribeiro⁶⁶ e sob a tutela do Cinema Império, gerido pelo administrador e sócio Fernando Carvalho Seixas (ver Figura 141). Este imóvel, apesar das diversas alterações a que esteve sujeito, desfruta ainda hoje de um ambiente jovem que convive com a cultura e as artes. Este espaço com história possui obras de Rogério Ribeiro (pintura no teto), Martins Correia (painel cerâmico) e o mural de Luís Dourdil (objeto de estudo).

⁶⁶ Fonte: <http://www.dn.pt> (Acedido a 15 dezembro de 2015)



Figura 140 - Imagem antiga da fachada do edifício (fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt>).



Figura 141 – Imagem atual da fachada do edifício (2015).

A pintura mural da autoria de Luís Dourdil (1914-1989) de 1955 intitulada “Conversações” foi executada a têmpera de ovo e esteve na génese inspiradora do conto de Fernando Namora "Dois Ovos ao Fim da Tarde"⁶⁷ (ver Figura 142); bem como, nas analogias que o autor recolhe a Jacques Villon (1875-1963) e a George Braque (1882-1963), visível na utilização de transparências e na escolha de cores da paleta e ainda no trabalho de André Lhote (1885-1962)⁶⁸.

⁶⁷ Publicado na obra *Resposta a Matilde*, Edição Bertrand, 1980.

⁶⁸ Segundo Luís Fernando Dourdil (Filho do pintor Luís Dourdil) em entrevista.



Figura 142 - Imagem antiga, onde se observa o pintor Luís Dourdil a pintar os painéis (fonte: <http://4.bp.blogspot.com>).

Bispo (2015) mencionou factos que estiveram na origem deste mural, como a particularidade de Luís Dourdil e Fernando Carvalho Seixas partilharem o mesmo gosto pelas artes e pelo facto de conviverem próximo um do outro. Fernando Carvalho Seixas, como mecenas e patrocinador das artes e amigo de Dourdil, pede que este execute um mural na sua casa de família no Príncipe Real, de forma a criar um ambiente cultural e artístico, tornando-se de certa forma um ensaio para a pintura executada no Café Império.

O mural com 48 metros quadrados de desenho e linhas geométricas “abstratas” em tons neutros (pasteis, ocre e sépias) e transparências, concebendo figuras humanas, numa atmosfera de convívio. O autor recriou o ambiente vivido nos cafés da época com pessoas sentadas outras de pé, em grupo ou isoladas. Ligando as figuras e planos, salientando a ideia do espaço cénico do café, reavivando antigas salas de “fumo” das casas de espetáculo.

O mural foi alvo de conservação e restauro no âmbito das celebrações do centenário do artista, tendo apoio da Câmara Municipal de Lisboa, através da Direção Municipal da Cultura coordenada por Teresa Bispo (ver Figuras 143 a 147). Na mesma linha elaboraram-se visitas durante as “Jornadas Europeias do Património” e as Tertúlias que tiveram lugar em cafés e museus. Incluíram visitas orientadas a exposição intitulada, “*cem Anos de Dourdil: a pintura antes de tudo*” na Sociedade Nacional de Belas Artes e no Museu da Farmácia. Dispôs ainda da participação de historiadores, críticos de arte e artistas plásticos cujas intervenções permitiram refletir e contextualizar a obra de Luís Dourdil. Ainda, de acordo com Bispo (2015), que nos elucida o contexto em que a obra foi encomendada e os relacionamentos que vieram a viabilizar a execução da obra. Refere a importância de conservar o património para a comunidade e público em geral. Esta colaboração realizou-se entre os anos de 2014/15 com a já referida Câmara Municipal de Lisboa (Direção Municipal da Cultura), a Sociedade Nacional de Belas Artes, o Museu da Farmácia, o Café Império e o apoio e entusiasmo da família do pintor, filho e nora, Luís Fernando Dourdil Dinis e Antonieta Figueiredo.



Figura 143 – Imagem atual do mural alusivo ao convívio de desenho e linhas geométricas “abstratas” com tons neutros (pasteis, ocre e sépias). O autor retrata um ambiente descontraído com figuras masculinas e femininas a conversar (2015).



Figura 144 – Pormenor do painel com as várias figuras masculinas e femininas, umas sentadas e outras de pé, num ambiente descontraído e cénico (fonte: <https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net>).



Figura 145 – Um outro pormenor (2015).



Figura 146 – Pormenor onde se observam duas figuras femininas sentadas a conversar (2015).



Figura 147 – Pormenor da assinatura do autor e data de execução da obra (2015).

3.3.5 Biblioteca Nacional de Portugal

Os primórdios da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) remontam ao alvará régio de 29 de fevereiro de 1796 e que proporcionou a criação da Real Biblioteca Pública da Corte. A BNP foi instalada no Torreão Ocidental da Praça do Comércio, no Terreiro do Paço. Durante o século XIX, recebe várias coleções nomeadamente dos extintos organismos religiosos. Estrutura exposições bibliográficas e publica catálogos de diversas coleções e nos anos de 1920-26 altera-se a nível biblioteconómico (arte de organizar e dirigir bibliotecas) e do progresso cultural promovido pelo chamado “Grupo da Biblioteca”. Com o continuar dos anos a BN foi adquirindo um volume considerável de coleções e onde cresceu a necessidade de criar condições de conservação adequadas. Esta consciência de acondicionar o seu espólio (a maior coleção bibliográfica do país) foi dominante na decisão de estruturar um edifício de raiz (Tostões, 2004).

Em 1920 (abril e maio), foi realizada uma divulgação da situação das instalações e noticiada pelo Diário de Notícias e O Século, associando o apoio público na construção de novo edifício para a Biblioteca. Recorreu-se ainda à elaboração de uma exposição no convento de São Francisco, expondo documentos degradados e o deficiente acondicionamento (humidade e a ausência de ventilação). Estas demonstrações deram origem a diversas visitas por parte de políticos, académicos e restante população. Gerou apoio do grupo da Biblioteca, da Câmara Municipal de Lisboa, da Academia das Ciências de Lisboa e da Associação dos Arqueólogos. Foram ainda entregues ao Parlamento cerca de 1000 assinaturas, solicitando a salvação da Biblioteca (Cortesão, 1920; camara, 2008).

O projeto da BNP⁶⁹ é da autoria do arquiteto Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), que se iniciou em 1952 com a coordenação da DNISP⁷⁰. António Pardal Monteiro (1928-2012), sobrinho de Porfírio Pardal Monteiro, ficou encarregue das alterações de ajuste ao projeto inicial, após a morte deste. A construção do novo edifício iniciou-se em 1958, mas a transferência e inauguração da BNP para o Campo Grande só acontece em 1969, (ver Figura 148) com a presença do Presidente da República Américo Thomaz e o Presidente do Conselho de Ministros Marcelo Caetano.

O edifício é detentor de várias obras de arte e que foram coordenadas nomeadamente por Raul Lino (1879-1974). A ornamentar a fachada principal encontram-se duas imagens de

⁶⁹ www.bnportugal.pt (Acedido a 22 de outubro de 2015)

⁷⁰ Delegação das Novas Instalações para os Serviços Públicos (DNISP)

bronze a representar a "Cultura" e em tamanho real "O Saber". Existem ainda estátuas de granito de Luís de Camões, Fernão Lopes, Eça de Queirós, Gil Vicente e os baixos-relevos da entrada principal são da autoria de Leopoldo de Almeida. No interior, refiram-se as tapeçarias de Guilherme Camarinha e Carlos Botelho e um painel cerâmico de Jorge Barradas. Ainda, os murais de Lino António (1898-1974) na entrada/vestíbulo e de Estrela Faria (1910-1976) na Sala de Reservados (objetos de estudo).



Figura 148 – Fachada do edifício (2015).

Os Murais de Lino António encontram-se no vestíbulo, estão assinados e datados de 1966, tendo cada painel cerca de 440 por 984 cm (Tostões, 2004). Representam cenas e figuras da história de Portugal. O autor representou um planisfério e expôs as várias conquistas dos Portugueses, na Europa, na Índia, em África e no Brasil. Locais como São Tomé, Moçambique, Goa, Ceuta, Aljubarrota, etc. Expôs ainda os seus conhecimentos de navegação, astronomia, pintura e escrita (com os Lusíadas). Retratou personagens marcantes da história de Portugal, tais como D. Afonso Henriques, D. Dinis, Nuno Álvares, D. João I, Vasco da Gama, D. João II, Pedro Álvares Cabral, D. Manuel I, D. Afonso V, Diogo Cão, Afonso de Albuquerque, Pedro Hispano, João das Regras, Fernão de Magalhães, e os poetas Camões, Fernando Pessoa, o Santo António e a Deusa Atena, entre outros (ver Figuras 149 a 163). Como analogia, refira-se o Padrão dos Descobrimentos (1960), uma obra comemorativa. A elaboração do projeto iniciara-se na Exposição do Mundo Português pela mão do arquiteto José Ângelo Cottinelli Telmo e do escultor Leopoldo de Almeida (em 1939) com a aceitação do ministro Duarte Pacheco. O projeto só avançou em 1960, uma obra de Cottinelli Telmo,

que acabou por ser substituído, após sua morte, por António Pardal Monteiro e Luís Cristino da Silva. A obra contou ainda com a participação dos engenheiros Edgar Cardoso, Ruy Correia e António Abreu. O arquiteto Cristino da Silva ficou responsável pela rosa dos ventos inserida no pavimento, oferecida pela África do Sul a Portugal, em 1960. O escultor Leopoldo de Almeida contou com o auxílio dos escultores Soares Branco e António Santos, dos modeladores António Cândido, Carlos Escobar, António Branco e Alfredo Henriques (Figueiredo, 2008). O edifício assente em betão e revestido a cantaria, representa a forma de uma nau, com diversas figuras de relevo para a história de Portugal, tais como D. Henrique, Cristóvão da Gama, São Francisco Xavier, Afonso de Albuquerque, António de Abreu, Diogo Cão, Bartolomeu Dias, Estevão da Gama, João de Barros, Martim Afonso de Sousa, Gaspar Corte Real, Nicolau Coelho, Fernão de Magalhães, Pedro Álvares Cabral, Afonso Baldaia, Vasco da Gama, Dom Afonso V, Infante Dom Pedro, Dona Filipa de Lencastre, Fernão Mendes Pinto, Frei Gonçalo de Carvalho, Frei Henrique de Carvalho, Luís de Camões, Nuno Gonçalves, Eanes de Azurara, Pêro da Covilhã, Jácome de Maiorca, Pedro Escobar, Pedro Nunes, Pero de Alenquer, Gil Eanes, Gonçalves Zarco, e o Infante Dom Fernando. A obra tem ainda as seguintes inscrições do lado esquerdo "AO INFANTE D. HENRIQUE E AOS PORTUGUESES QUE DESCOBRIRAM OS CAMINHOS DO MAR", no lado oposto, "NO V CENTENÁRIO DO INFANTE D. HENRIQUE 1460 - 1960".



Figura 149 – Painel Mural de Lino António, situado no vestíbulo do lado esquerdo. Representando um planisfério, onde expõem as várias conquistas e personagens marcantes na história de Portugal. Como o Egas Moniz, Fernando Pessoa, Almeida Garrett, Antero de Quental, Padre António Vieira, Infante D. Henrique, Pedro Hispano, João das Regras, o Santo António e a Deusa Atena (imagem cedida pela BN).



Figura 150 – Pormenor da pintura, representando em destaque a Deusa Atena com seus atributos, coruja, lança e capacete na cabeça, (Deusa da justiça, sabedoria, cultura e das artes). Ainda bandeiras e caravelas alusivas aos descobrimentos (conquistas de Portugal). E os habitantes, a fauna e a flora do continente Africano (2015).



Figura 151 – Pormenor da pintura com tema alusivo aos descobrimentos. Representando os habitantes, a fauna e a flora do Brasil, como índios, papagaios e macacos. Em redor caravelas, bandeiras e o escudo de Portugal (2015).



Figura 152 – Pormenor do painel, onde o autor expôs personagens marcantes na história de Portugal. Como D. Henrique, Pedro Hispano, João das Regras, o Santo António e a Deusa Antena. E ainda figuras sobre a legenda “G. COVIINHO. J. COURTESAO. E. MONIZ. F. PESSOA. GARRET. ANTERO. CAMILO. BPOTERO. MPORTUGAL. VERNEY. IP.A. VIEIRA. V.DOURADO. P. NUNES. D.GOIS. J. BARROS”, 2015).



Figura 153 – Pormenor da pintura expondo um grupo de estudantes e atrás um edifício (possivelmente da Universidade de Coimbra). O autor representou ainda uma figura a pintar (2005).



Figura 154 – Pannel do lado direito com pormenor alusivo à Imprensa (2015).



Figura 155 – Pormenor do painel no canto inferior direito, onde se observa a assinatura do autor e o ano de execução da obra (2015).



Figura 156 – Mural de Lino António, representando um planisfério, onde expõem as várias conquistas e conhecimentos de navegação, astronomia, pintura e escrita como os Lusíadas. Ainda personagens marcantes na história de Portugal, como D. Afonso Henriques, D. Dinis, Nuno Álvares, D. João I, Vasco da Gama, D. João II, Pedro Álvares Cabral e D. Manuel I, D. Afonso V, Diogo Cão, Afonso de Albuquerque, Fernão de Magalhães e o poeta Camões, (Imagem cedida pela BN).



Figura 157 – Pormenor da pintura revelando conhecimentos de navegação e astronomia essenciais nomeadamente a época dos descobrimentos (2015).



Figura 158 – Pormenor da pintura alusiva à época dos descobrimentos, com a representação de Fernão de Magalhães, Afonso de Albuquerque e Diogo Cão. Em redor caravelas (rosa dos ventos), bandeiras e escudos (conquistas de Portugal) (2015).



Figura 159 – Pormenor da pintura com a representação da conquista de Ceuta tomada em 1415 pelo D. João I de Portugal (2015).



Figura 160 – Pormenor da pintura com a representação da batalha de Aljubarrota (1383-85) e a consolidação de D. João I - Mestre de Avis como Rei de Portugal (2015).



Figura 161 – Pormenor da pintura expondo da esquerda para a direita: D. Afonso Henriques, D. Dinis, Nuno Alvares, D. João I, Vasco da Gama, D. João II, Pedro Alvares Cabral e D. Manuel I. (2015).

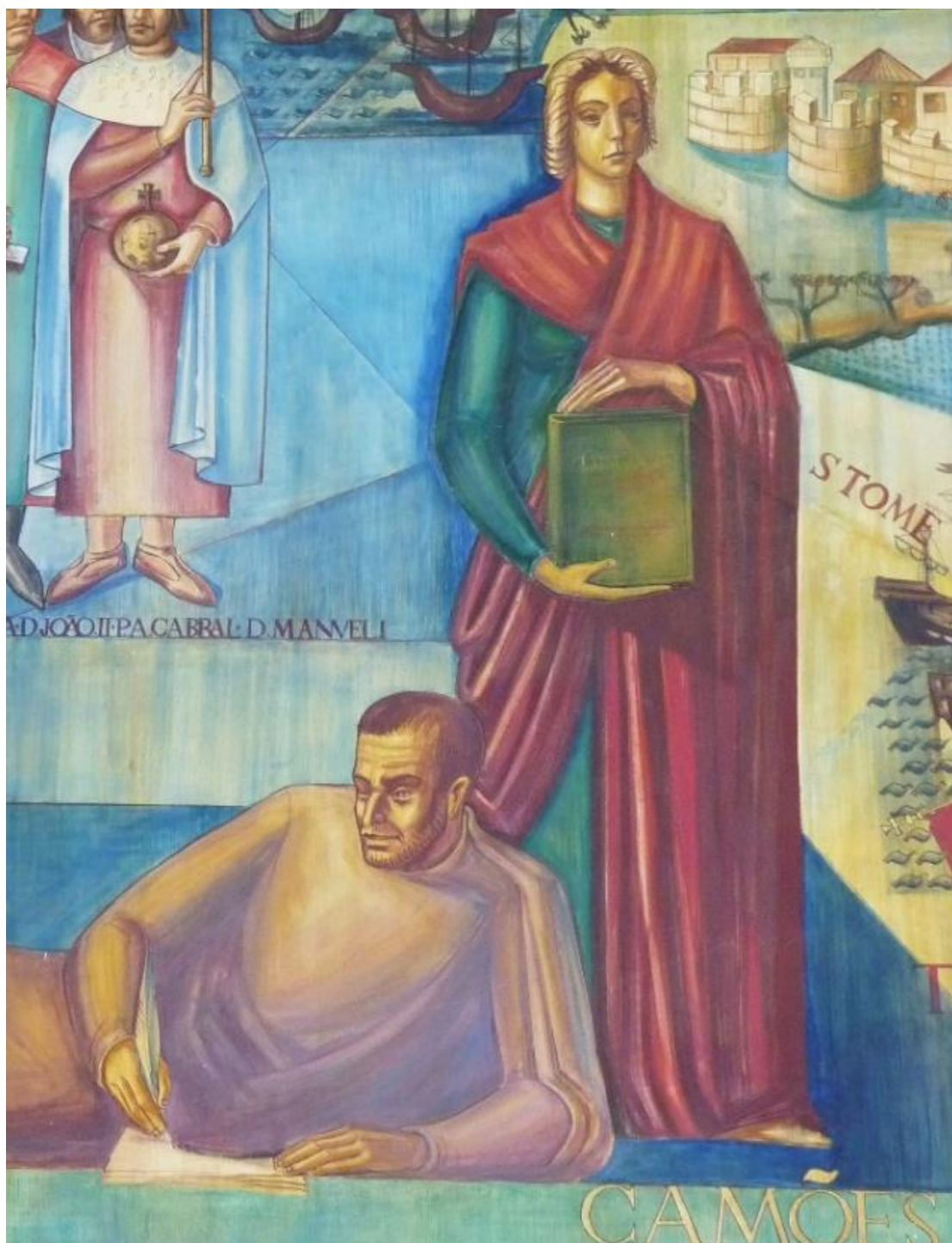


Figura 162 – Pormenor da pintura expondo o poeta Camões de pena na mão e o seu olho cego, a seu lado uma figura segura a sua obra *Os Lusíadas* (2015).

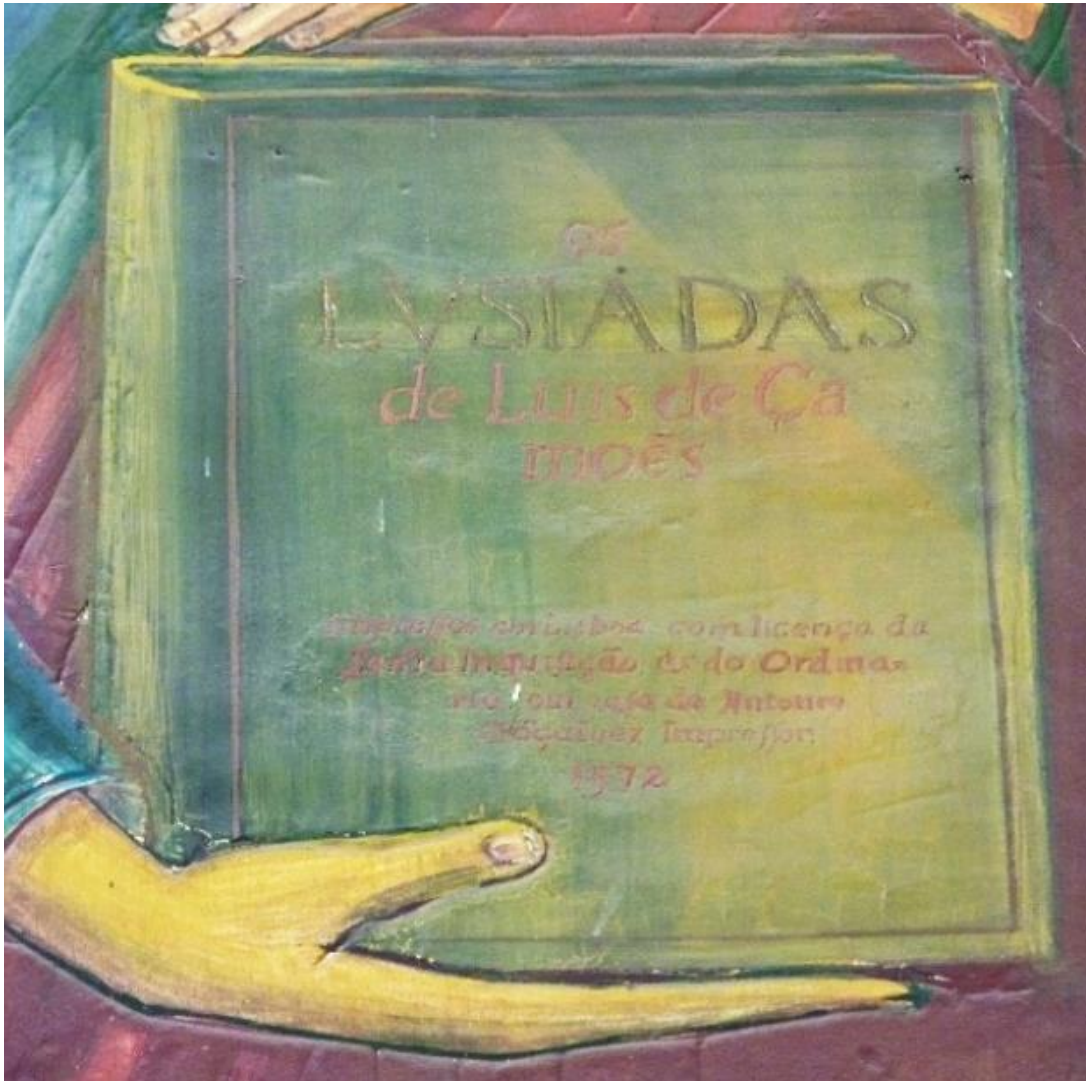


Figura 163 – Pormenor dos Lusíadas, onde se observa “Os Lusíadas de Luís de Camões impressos em Lisboa com licença da Santa Inquisição e do ordinário em casa de António Gonçalves Impresso em 1572” (2015).

O Mural de Estrela Faria encontra-se na sala dos Reservados, preenchendo toda a parede fundeira. A pintora inspirou-se no livro iluminado do século XII/XIII pertencente ao Mosteiro de Lorvão, “O Apocalipse”, para executar a pintura. O livro “O Apocalipse do Lorvão” esteve no mosteiro de São Mamede de Lorvão e através de Alexandre Herculano (1810-1877), é transferido para a Torre do Tombo, onde ainda se encontra. Escrito em Latim com cópia em formato digital e microfilmada:

“O Apocalipse é o último livro do Novo Testamento, e significa a revelação do fim do mundo pecador, da luta entre o bem e o mal que terminará com a vitória de Cristo (...) O Apocalipse é uma narração profética simbólica para pacificar os cristãos e para os exortar a manterem a fé. A linguagem é simbólica para os pagãos não entenderem (...) O Apocalipse do Lorvão, de autoria de Egeas, baseia-se no Comentário de Beato de Liébana, do séc. VIII.”⁷¹

Na pintura mural a autora representou sobre um fundo azul sete figuras (anjos e cavaleiros) que combatem os males e as pragas (luta entre o bem e o mal) e ainda dragões como símbolo do demónio. Ao centro, a figura de Cristo e em redor várias aves, sois, luas e estrelas. No canto direito a árvore da vida. São notórias as semelhanças do mural com algumas imagens do livro Apocalipse (estabelecidas através de fragmentos), nomeadamente as que representam: os sete anjos trombeteiros; a mulher no sol e o dragão; o grande terramoto; as almas debaixo do altar; os espíritos imundos e a mensagem a Éfeso, tal como se pode observar nas Figuras 164 a 177.

O livro “O Apocalipse” representa um veículo transmissor de mensagens e sinais divinos e dos receios da época medieval, nomeadamente na *comunidade moçárabe* (cristãos sob o domínio territorial muçulmano) (Dias, 2012). Tendo sido copiados e interpretados pelo Beato de Liébana, cuja produção é compreendida entre os séculos VIII-XIII. O Apocalipse originou, tanto na forma literária como nas suas imagens/ilustrações, uma obra ímpar. A autora refere ainda (p.25):

“São doze livros, com dois grandes temas, da literatura apocalíptica: a Igreja – substância principal (mensagem para as sete Igrejas da Ásia, a destruição da pérfida Babilónia e o início do eterno reino de Deus), e o Anticristo, a vinda deste agente para corromper a humanidade incauta, a perigosa palavra do falso profeta, retratadas nesta obra numa relação de eterna Psicomaquia, que visa denunciar os sinais e preparar a então aguardada revelação do fim dos tempos.”

⁷¹Fonte: Arquivo Nacional Torre do Tombo, *Apocalipse*, Cota: Ordem de Cister, Mosteiro de Lorvão, códice 44, <http://digitalq.arquivos.pt/details?id=4381091> (Acedido a 25 janeiro de 2016).

E menciona que o Beato de Liébana se baseou “...na elaboração do seu Comentário, não somente do ponto de vista estrutural e textual, como pictórico, inspirando-se de certo nos símbolos que lhe foram legados pela tradição bíblica, pela Patrística, pela literatura eclesiástica e pelos autores clássicos que incorporavam as crenças e as práticas religiosas do seu tempo.” (p.54). A obra esteve vincada ao longo dos séculos pela instabilidade geográfica, política e espiritual da história da Península Ibérica, tendo chegado a Portugal nos finais do século XII, um único manuscrito ilustrado, cópia do mosteiro de São Mamede de Lorvão. Sendo no século XIX, transferido por Alexandre Herculano para a Casa Forte do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Dias (2012) refere que o manuscrito de São Mamede de Lorvão, então herdeiro do Livro do Apocalipse, tem algumas divergências com o original (Beato), nomeadamente na materialização fiel de episódios bíblicos, patentes na sua narrativa e em particular na perspetiva alegórica. Para a “Bíblia Sagrada”, nomeadamente na edição Franciscanos-Capuchinhos, trata-se de uma obra com uma literatura própria para a época das perseguições e que serviu de orientação para os perseguidos. Num comentário ilustrado, intitulado ‘Apocalipse de S. João’, verificam-se diversas imagens simbólicas - pessoas, animais, números e cores retiradas do Antigo Testamento, o apocalipse judaico, mitos e lendas antigas. O Apocalipse expressa a fé da Igreja na época dos Apóstolos. O livro pretende assegurar aos crentes que Deus os acompanha a partir do Céu, e na Terra, bem como confirmar a bondade de Deus, manifestada em Cristo, guiando o crente, num caminho de esperança sem fim.



Figura 164 – Painel mural da autoria de Estrela Faria, situado na Sala dos Reservados. Inspirado no livro Apocalipse “o último livro do Novo Testamento e que significa a revelação do fim do mundo pecado e da luta entre o bem e o mal que terminará com a vitória de Cristo.”⁷² (2015).

⁷²Fonte: Arquivo Nacional Torre do Tombo, *Apocalipse*, Cota: Ordem de Cister, Mosteiro de Lorvão, códice 44, <http://digitalq.arquivos.pt/details?id=4381091>.



Figura 165 – Pormenor da assinatura da autora Estrela Faria (2015).



Figura 166 – Pormenor do painel representando três figuras envolta em dragões. A figura central entrega um livro de cor azul (o Novo Testamento). Uma outra figura deitada e presa possivelmente representa as almas debaixo do altar (2015).

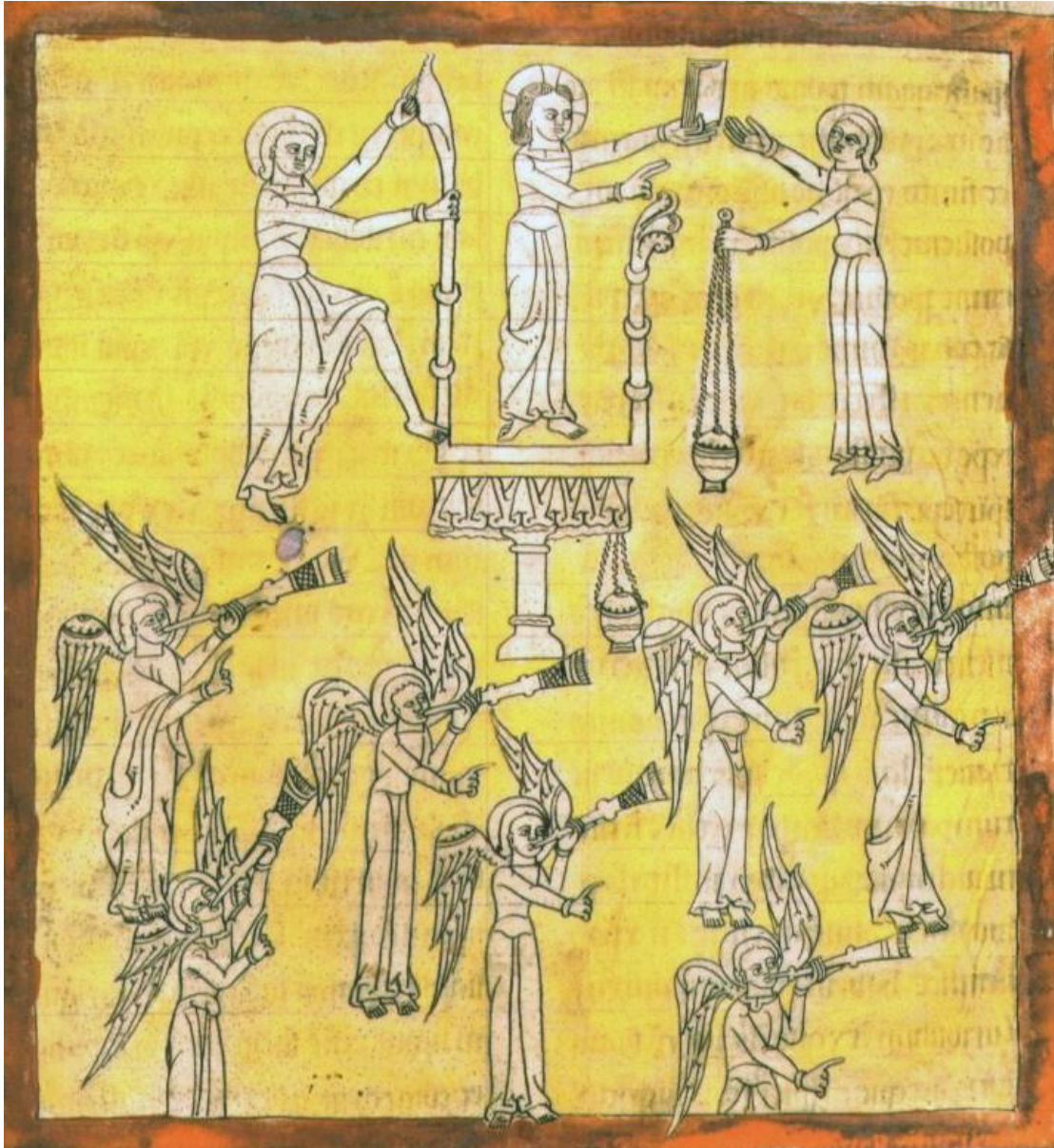


Figura 167 - *Os sete anjos trombeteiros*. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 135.⁷³

⁷³ Ana Oliveira Dias, Dissertação de Mestrado em História Medieval, “*Commentarium in Apocalypsin*: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão” pela Universidade Lisboa, Faculdade de Letras, departamento de História, em 2012; pp. 139.



Figura 168 – Pormenor do painel representando uma figura deitada e presa possivelmente representa as almas debaixo do altar envolta um dragão (2015).

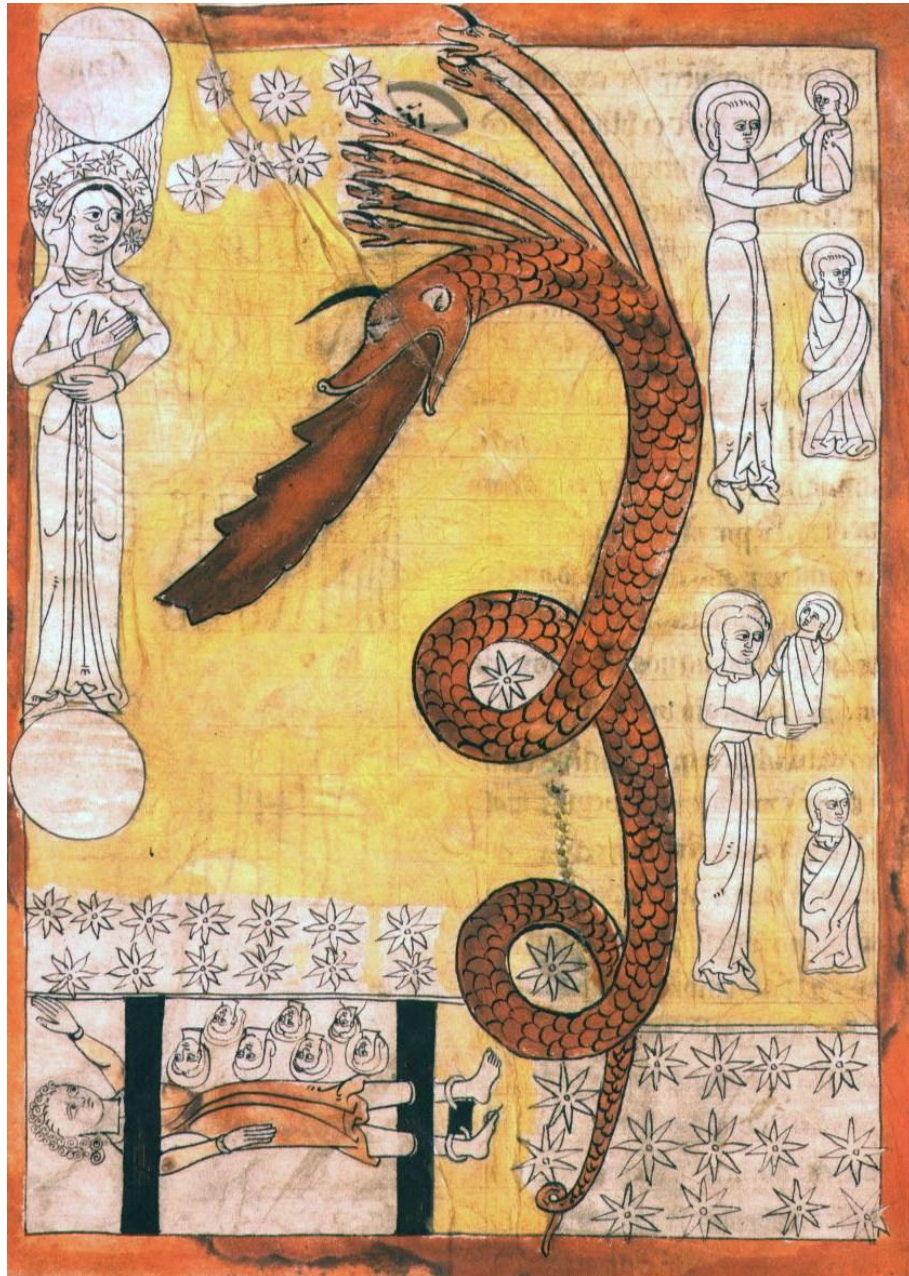


Figura 169 – A Mulher no Sol e o Dragão. Ap. 12, 1-18. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lorvão [...], fl. 153 v.⁷⁴.

⁷⁴ Ana Oliveira Dias, Dissertação de Mestrado em História Medieval, “*Commentarium in Apocalypsin*: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão” pela Universidade Lisboa, Faculdade de Letras, departamento de História, em 2012; pp.102.



Figura 170 – Pormenor do painel, do lado esquerdo uma figura a cavalo com uma coroa na cabeça, em pose de guerra, com um arco e flecha numa mão e quatro estrelas na outra mão, e que possivelmente representa o grande terramoto (f. 115). Ao centro, uma figura de braços abertos (Cristo), envolta de pássaros. Do lado direito, animais mitológicos que comem rãs.⁷⁵ (2015).



Figura 171 – O grande terramoto. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lorvão [...], fl. 115.⁷⁶

⁷⁵ Ana Oliveira Dias, Dissertação de Mestrado em História Medieval, “*Commentarium in Apocalypsin*: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão” pela Universidade Lisboa, Faculdade de Letras, departamento de História, em 2012; pp. 80 “...no fl. 182 – Os espíritos imundos – são seis os agentes maléficos representados, tal como seis são os espíritos «semelhantes a rãs» que saem das suas bocas”.

⁷⁶ Ana Oliveira Dias, Dissertação de Mestrado em História Medieval, “*Commentarium in Apocalypsin*: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão” pela Universidade Lisboa, Faculdade de Letras, departamento de História, em 2012; pp.102.



Figura 172 - Pormenor do painel, onde a autora representou ao centro uma figura de braços abertos (Cristo), envolta de pássaros. (2015).

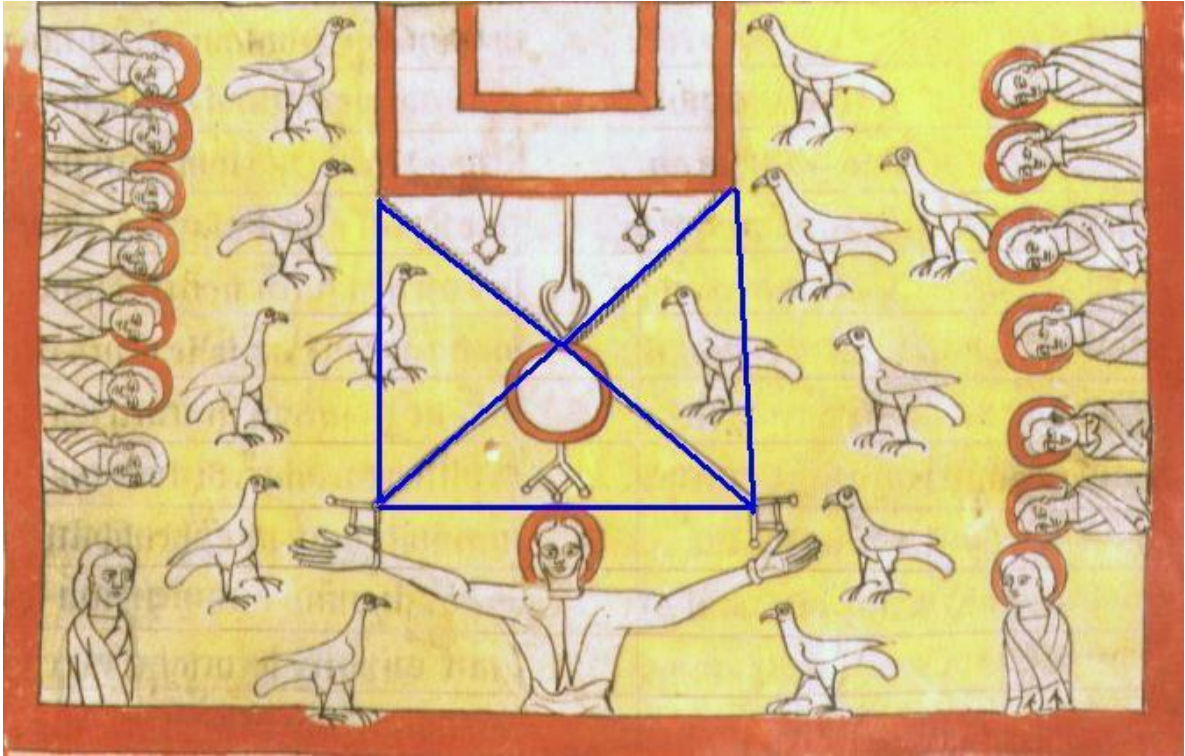


Figura 173 – As almas debaixo do altar (manipulação da imagem) BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 112.⁷⁷

⁷⁷ Ana Oliveira Dias, Dissertação de Mestrado em História Medieval, “*Commentarium in Apocalypsin*: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão” pela Universidade Lisboa, Faculdade de Letras, departamento de História, em 2012; pp.137.



Figura 174 – Pormenor do painel, onde a autora representou do lado direito, animais mitológicos que comem rãs.⁷⁸ (2015).

⁷⁸ Ana Oliveira Dias, Dissertação de Mestrado em História Medieval, “*Commentarium in Apocalypsin*: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão” pela Universidade Lisboa, Faculdade de Letras, departamento de História, em 2012; pp. 80 “...no fl. 182 – *Os espíritos imundos – são seis os agentes maléficos representados, tal como seis são os espíritos «semelhantes a rãs» que saem das suas bocas*”.



Figura 175 – Os espíritos imundos. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 182.⁷⁹

⁷⁹ Ana Oliveira Dias, Dissertação de Mestrado em História Medieval, “*Commentarium in Apocalypsin*: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão” pela Universidade Lisboa, Faculdade de Letras, departamento de História, em 2012; pp.140.



Figura 176 – Pormenor do painel onde se observa do lado esquerdo, uma figura a entregar um livro (Novo Testamento) a um anjo, do lado direito uma figura “segura” numa mão cinco estrelas e na outra uma árvore da vida (2015).



Figura 177 – *Mensagem a Éfeso*. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lorvão [...], fl. 49. ⁸⁰

⁸⁰ Ana Oliveira Dias, Dissertação de Mestrado em História Medieval, “*Commentarium in Apocalypsin*: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão” pela Universidade Lisboa, Faculdade de Letras, departamento de História, em 2012; pp.108.

3.3.6 Fundação Calouste Gulbenkian

A Fundação Calouste Gulbenkian⁸¹ foi inaugurada a 6 de outubro de 1969, já depois da morte do Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) e concebendo o desejo testamental do mesmo. O Estado Português aprovou os seus estatutos a 18 de julho de 1956. A Fundação é privada, mas compreende uma missão pública, ao nível da Arte, Beneficência e Educação. Desenvolve inúmeras atividades em Portugal e no estrangeiro através de projetos próprios e em parcerias. Tem ainda delegações em Paris e em Londres. A Fundação de Lisboa concilia um Museu, um Centro de Arte Moderna e uma Biblioteca de Arte.

O projeto de arquitetura da Fundação foi da responsabilidade dos arquitetos Ruy Athougua, Pedro Cid e Alberto Pessoa (ver Figura 178). No átrio da sede da Fundação encontra-se o painel “Começar”, uma incisão decorativa da autoria do pintor Almada Negreiros (1893-1970) (ver Figura 179). O projeto iniciou-se em 1968, mas devido à idade do autor, este só assistiu de perto a toda a sua execução por uma equipa de artífices especializados. A obra, foi encomendada pela Fundação Calouste Gulbenkian a Almada Negreiros em 1968 e inaugurada em outubro de 1969 (Sapega, 2012). O painel encontra-se gravado em calcário polido, com 12,87 m de comprimento e 2,31 m de largura. Sobre um fundo creme, o autor apresenta-nos diversos desenhos e expressões matemáticas e geométricas, onde procurou conexões entre a geometria e a relação com obras de arte históricas, como o exemplo do pentágono estrelado que se encontra no centro do painel (ver Figura 180) e que segundo Coelho (1994) se assemelham às moedas ordenadas cunhar por D. Afonso Henriques (1128-1185) (ver Figura 181); ou do pentágono estrelado que se encontra dentro de uma circunferência, no lado esquerdo do painel (ver Figura 182) e que, segundo Vaz (2013), lembra o “Homem Vitruviano” de Leonardo Da Vinci: “Esta imagem descreve uma figura masculina simultaneamente em duas posições sobrepostas com os braços inscritos num círculo e num quadrado...” (p. 112) (ver Figura 183).

⁸¹ Fonte: www.gulbenkian.pt (Acedido a 4 dezembro de 2015)



Figura 178 – Fachada do edifício (2015).



Figura 179 – Painel da autoria de Almada Negreiros intitulado “Começar” (2015).



Figura 180 – Pormenor do painel, onde o autor colocou sobre um fundo de pedra creme um pentágono estrelado e expressões matemáticas e geométricas que se destacam em tons pretos, ocre, vermelho, azul e branco (2015).



Figura 181 – Moeda de D. Afonso Henriques (fonte: <http://3.bp.blogspot.com>).

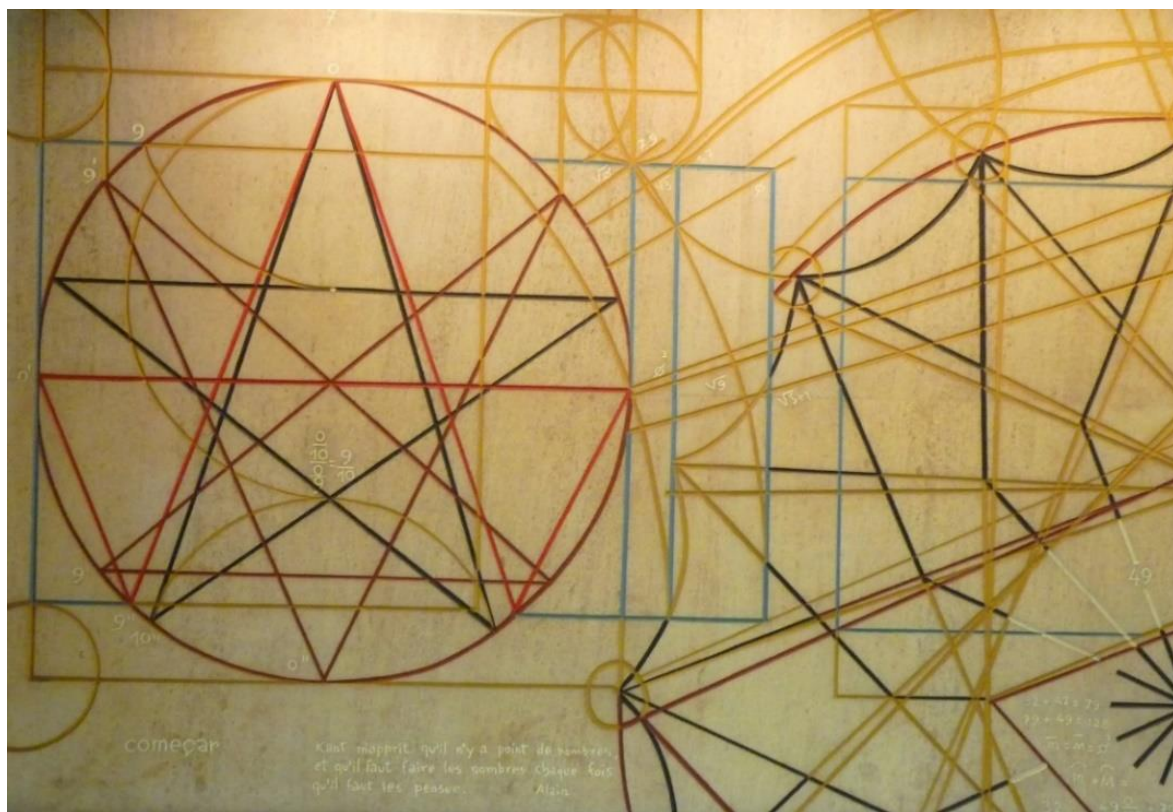


Figura 182 – Um outro pormenor do painel, com um pentágono estrelado dentro de um círculo que por sua vez este dentro de um quadrado e expressões matemáticas e geométricas que se destacam em tons pretos, ocre, vermelho, azul e branco (2015).

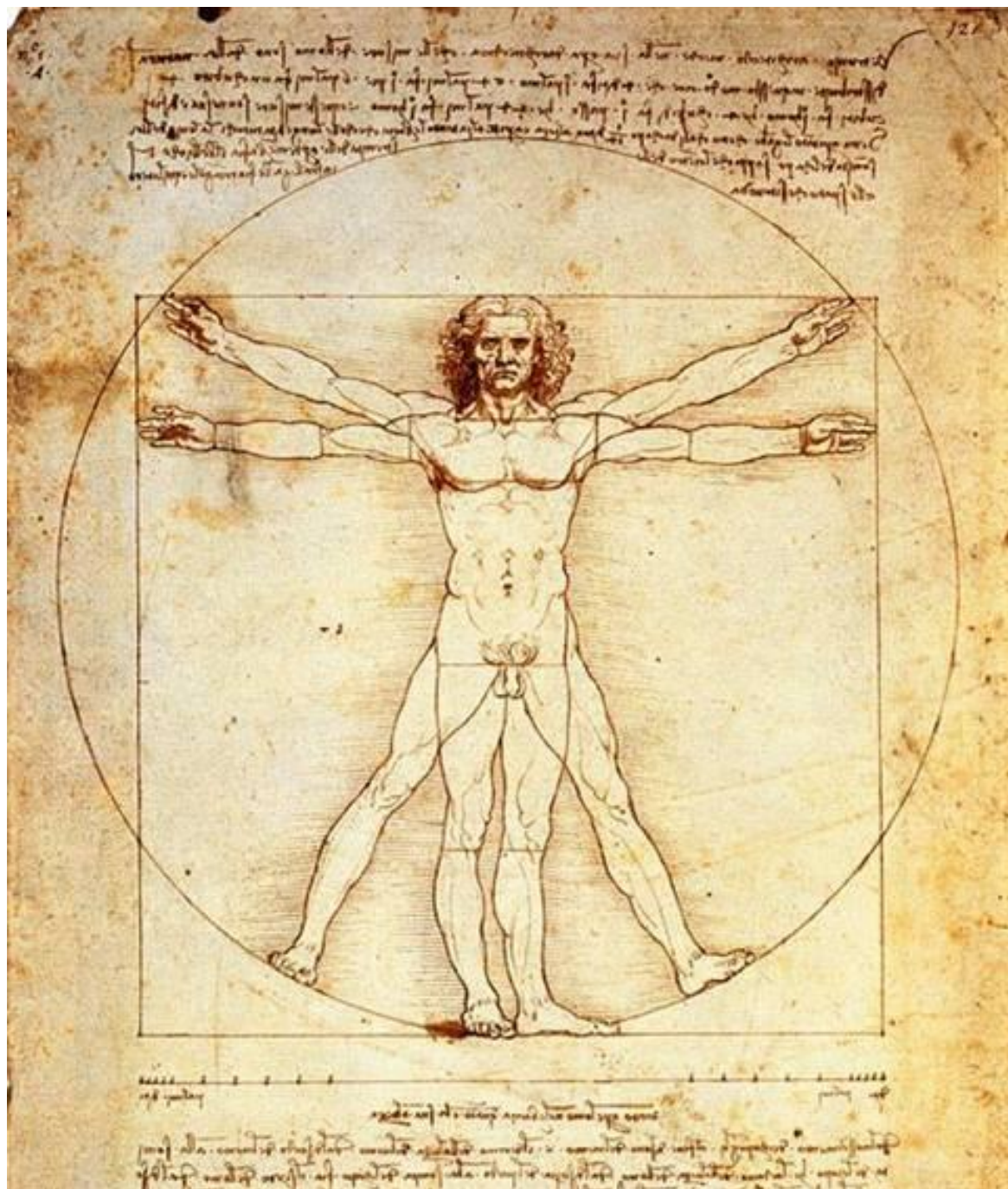


Figura 183 – Imagem do (Homem Vitruviano) de Leonardo Da Vinci (fonte: <http://www.blogiveco.com>).

Gravou ainda o título “Começar”, com uma inscrição em língua francesa “Kant m’apprit qu’il n’y a point de nombres, et qu’il faut faire les nombres chaque fois qu’il faut les penser”. A citação é do filósofo francês Alain - pseudónimo de Émile Chartier (1868-1951) (ver Figura 184) e segundo Coelho (1994): “Kant ensinou-me que não existem números, e que há que fazer os números de cada vez que temos que os pensar.”



Figura 184 – Pormenor do painel, onde podemos observar do lado esquerdo o título da obra – Começar e do lado direito a frase – “Kant m’apprit qu’il n’y a point de nombres, et qu’il faut fair les nombres chaque fois qu’il faut les penser”. Assinado Alain (2015).

Almada realizou entrevistas nomeadamente para a RTP onde exteriorizou a propósito da obra Começar e referiu: “Esta obra é o espetáculo, espetáculo”. Nas palavras de Almada: “o painel Começar é o resumo final de várias décadas de estudos geométricos intensos e solitários”⁸² e de acordo com Vaz (2013) o painel “Começar” é uma obra que resume os múltiplos estudos que Almada realizou ao longo da sua vida: “ (...) realça o poder formatador da matemática na arte, principalmente na execução das obras de arte, mas também vislumbrou esse poder nos espetadores/fruidores das obras que através dela se submetem à influência da matemática (...) ”p.3. O painel está localizado no átrio da sede da Fundação e encontra-se no canto inferior direito assinado e datado (ver Figura 185).

⁸² Fonte: <http://gulbenkian.pt/descobrir/pt/Evento?a=6708> (Acedido a 3 outubro de 2015)



Figura 185 – Pormenor do painel, com a assinatura do autor e a data de execução da obra (2015).

3.3.7 Museu da Farmácia

O edifício situa-se na Rua Marechal Saldanha em Lisboa (ver Figura 186), no palacete da Associação Nacional de Farmácias, construído em 1862 sobre a antiga Igreja de Santa Catarina. Os murais, originalmente com 25 m² da autoria de Luís Dourdil (1914-1989), representam a alegoria à indústria farmacêutica e foram executados em 1945. Pertenciam ao antigo Laboratório Sanitas, fundado em 1930 e situado entre a Rua D. João V e a Rua Custódio Vieira e Silva Carvalho (ver Figura 187) (Museu da Farmácia, 2016).



Figura 186 – Fachada do edifício, Museu da Farmácia (2015).



Figura 187 – Fachada do Laboratório Sanitas (fonte: <https://c1.staticflickr.com>).

Como refere Bispo (2015), Luís Dourdil e Fernando Carvalho Seixas (administrador e sócio do laboratório Sanitas) partilhavam amizade e gosto pelas artes. Carvalho Seixas era tido como um inovador no que diz respeito às embalagens farmacêuticas, decidindo convidar Luís Dourdil para responsável do gabinete de publicidade e artes gráficas do Laboratório Sanitas. Ficou ainda encarregue de executar murais, por forma a ilustrar melhor a função e a atividade do laboratório, garantindo desta forma maior respeitabilidade ao Laboratório

Em 1996, devido a alterações no edifício os murais foram destacados e após conservação e restauro (colocação das pinturas em suporte artificial) pela empresa Mural da História, vieram a integrar a atual exposição do Museu da Farmácia (ver Figuras 188 a 194).



Figura 188 – Painel patente na exposição do Museu da Farmácia. Alusivo à arte farmacêutica. Representando um cenário com figuras humanas, umas de pé outras sentadas a trabalhar em pesquisas farmacêuticas (2015).



Figura 189 – Pormenor do Painel patente na exposição do Museu da Farmácia, onde se observam práticas farmacêuticas da época (2015).



Figura 190 – Outro pormenor do Painel patente na exposição do Museu da Farmácia, onde se observam práticas farmacêuticas da época (2015).



Figura 191 – Pormenor do Painel patente na exposição do Museu da Farmácia, onde se observa a assinatura do autor (2015).



Figura 192 – Paineis patente na sala de informática do Museu da Farmácia, representando práticas farmacêuticas da época (2015).



Figura 193 – Pormenor do Painel com três figuras a trabalhar em estudos e análises farmacêuticos.
(Imagem de 2015).



Figura 194 – Pormenor do Painel, onde se observa a utilização de animais na medicina (2015).

Ainda outro painel mural, pertencente ao restante conjunto retirado das instalações do Laboratório Sanitas, foi igualmente recuperado pela empresa Mural da História e oferecido (em julho de 2015) à Câmara Municipal de Lisboa para o Museu Da Cidade (ver Figura 195).



Figura 195 – Este painel faz parte do restante conjunto retirado das instalações do Laboratório Sanitas, recuperado pela empresa Mural da História e oferecido em julho de 2015 pela mesma entidade à Câmara Municipal de Lisboa para o Museu Da Cidade (fonte: <https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net>).

O Museu da Farmácia obteve o prémio de Melhor Museu Português pela Associação Portuguesa de Museologia em 1996 e 1997. Foram recriados ambientes que possibilitam ao visitante conhecer a evolução e as práticas da história farmacêutica desde o final do século XV até aos nossos dias, contendo ainda reconstituições autênticas de farmácias bem como de peças oriundas da Mesopotâmia, do Egito, da Grécia, da China, etc. A concluir esta exposição encontra-se a farmácia portátil usada pelo *Space Shuttle Endeavour*, aquando da sua última viagem do milénio e os medicamentos e a alimentação dos astronautas da Estação Orbital Mir (Museu da Farmácia, 2016).

3.3.8 Museu de Arte Popular

O edifício do Museu de Arte Popular é inaugurado em 1936 com a presença de Salazar e António Ferro, tendo inicialmente como organizador Francisco Lage, Diretor da Secção Etnográfica do SNI até 1947, sendo mais tarde substituído por Manuel de Mello Corrêa (Damasceno, 2010). A raiz ideológica do museu assentava na necessidade política em criar moldes de índole ontológicos, que fundamentassem uma identidade cultural própria e geradores de patriotismo, embora este se centrasse nos costumes rurais e populares que pouco espelhavam as vivências citadinas. Abrangia ainda um propósito turístico dando a conhecer um país de brandos e bons costumes.

O Museu ocupou parte do edifício intitulado Centro Regional (Nobre, 2010), que durante a “Exposição do Mundo Português” de 1940 (ver Figura 196) albergou entre outras a “Secção da Vida Popular”, sob a tutela do IMC (DGPC, 2015). Mais tarde, é reorganizado pelo Arquiteto Jorge Segurado (1898-1990) e (re)inaugurado a 15 de julho de 1948 (ver Figura 197) com a presença de Salazar e António Ferro. O museu abrangeu parte de um conjunto de seis pavilhões dedicados à temática da “Vida Popular”, concebidos pelos arquitetos Veloso Reis Carmelo e João Simões. Encontravam-se distribuídos por cinco salas: a sala de Entre Douro e Minho, Trás-os-Montes, Algarve, Beiras e Estremadura e Alentejo. O museu enriqueceu o seu próprio edifício, através de um conjunto significativo de obras de arte, tais como pinturas murais e baixos-relevos de vários autores, entre eles Carlos Botelho (1899-1982), Eduardo Anahory (1917-1985), Estrela Faria (1910-1976), Manuel Lapa (1914-1979), Paulo Ferreira (1911-1999) e Thomaz de Mello Tom (1906-1990) e através duma diversidade de objetos (alfaias agrícolas, trajes, peças cerâmicas, instrumentos musicais, ourivesaria, escultura, etc.) (ver Figuras 198 a 206).



Figura 196 – Alguns dos Pavilhões da Vida Popular da Exposição do Mundo Português. Foto de Paulo Guedes, 1940, Arquivo Fotográfico da CML (fonte: <http://alexandrepomar.typepad.com>).



Figura 197 – Inauguração do Museu de Arte Popular com a presença do Dr. Oliveira Salazar, António Ferro entre outras celebridades em 1948 (fonte: <http://alexandrepomar.typepad.com>).



Figura 198 – Imagem do Antigo Museu de Arte Popular. Onde se observam imagens, mobiliário e várias peças alusivas à arte popular. Os murais de Paulo Ferreira, à esquerda representando a “Nossa Senhora da Nazaré”, ao centro representando o “Ribatejo”, o mural de Carlos Botelho representando o “Alentejo” (fonte: www.flickr.com).



Figura 199 – Imagem do Antigo Museu de Arte Popular. Onde se observa o mural de Carlos Botelho (fonte: www.flickr.com).



Figura 200 – Mural de Carlos Botelho (fonte: <http://alexandrepomar.typepad.com>).



Figura 201 – Mural de Carlos Botelho (fonte: <http://alexandrepomar.typepad.com>).



Figura 202 – Mural de Carlos Botelho “Alentejo” (fonte: <http://4.bp.blogspot.com>).



Figura 203 – Murais de Paulo Ferreira, “Terra Saloia- Permanete Romaria da Estremadura, Ribatejo –Arte Popular da Bravura”(fonte: <http://alexandrepomar.typepad.com>).



Figura 204 – Murais de Paulo Ferreira (O Santo António e os festas de Lisboa), à direita “Nossa Senhora da Nazaré” (fonte: <http://alexandrepomar.typepad.com>).



Figura 205 – Mural de Tomás de Mello e Manuel Lapa. Alusivo ao Minho (fonte: <http://alexandrepomar.typepad.com>).



Figura 206 – Pormenor do mural, onde se observa o título da obra “Caixa de Brinquedos de Portugal” (fonte: <http://alexandrepomar.typepad.com>).

Após vários anos de abandono o edifício é alvo de obras de requalificação entre 2000 a 2003. Entretanto o edifício esteve para ser convertido para Museu da Língua Portuguesa por iniciativa da Ministra da Cultura (Isabel Pires de Lima). Um movimento cívico favorável à preservação deste espaço simbólico utilizou as novas tecnologias (blogue) para alterar e originar outro desfecho para o MAP, tendo inclusive organizado colóquios e um grande lenço simbólico onde se bordou “Museu d’Arte Popular Cem ti o que Eide ser, queresme trocar por outro Inda hás-de-te arrepender” (ver Figura 207).



Figura 207 – Pormenor do lenço bordado com o propósito de manter o MAP em 2009 - “*Museu d’Arte Popular Cem ti o que Eide ser, queresme trocar por outro Inda hás-de-te arrepender*” (fonte: <https://www.flickr.com>).

Reabriu novamente, como Museu de Arte Popular em 2009, pela Ministra da Cultura (Gabriela Canavilhas), ficando a arquiteta Andreia Galvão com Diretora do MAP até 2014, com o intuito de manter o espaço e sua história e continuando a recolher, inventariar, conservar e divulgar os diversos testemunhos relevantes da cultura popular portuguesa. O edifício do museu foi classificado como monumento de interesse público pela Secretaria de Estado da Cultura (SEC) em junho de 2012 e publicado em Diário da República na portaria nº 263/2012, reconhecendo o seu testemunho historiográfico e arquitetónico para o país.

Encontra-se atualmente com apenas uma sala de exposição em funcionamento, sendo utilizada para exposições temporárias, incluindo arte contemporânea. Relativamente às cinco salas da exposição permanente, estas continuam encerradas ao público, sem uma razão plausível e por falta de vontade política. No que respeita à coleção, esta foi transferida para as reservas do Museu Nacional de Etnologia (DGPC, 2015). Como tal, só é possível visitar e observar as pinturas murais que se encontram na zona da receção, local onde funciona a loja do museu. As imagens que se encontram nesta Tese são apenas uma amostra do seu vasto espólio⁸³ (ver Figuras 208 a 210).

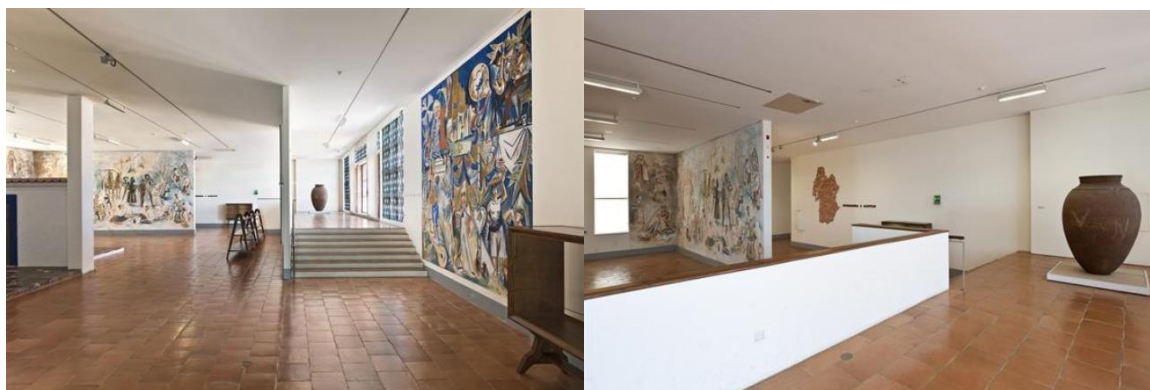


Figura 208 – Imagens do museu atualmente (fonte: <http://www.patrimoniocultural.pt>).

⁸³ A DGPC não autorizou a recolha de fotografias no interior do MAP.

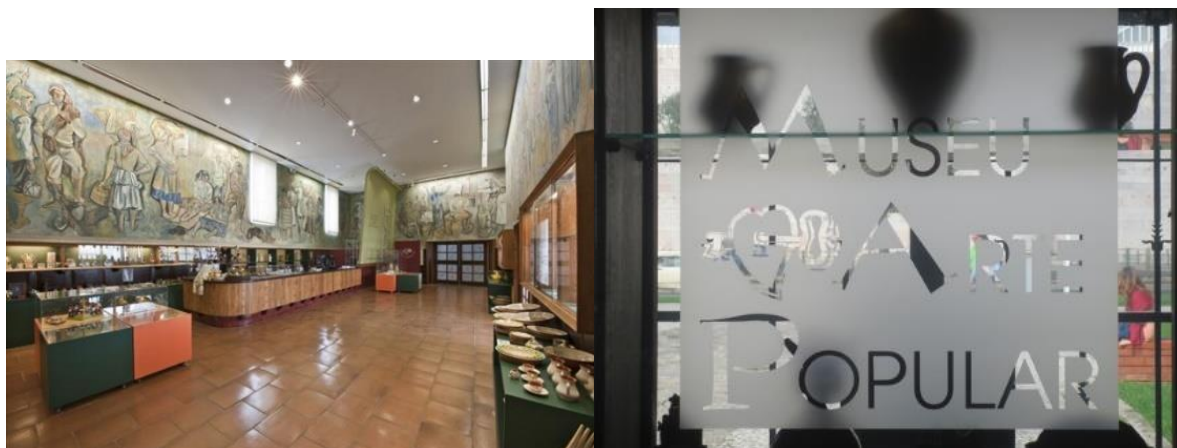


Figura 209 – Imagem da Loja do Museu (fonte: <http://www.patrimoniocultural.pt>).



Figura 210 – Imagem do Museu atualmente (2015).

3.3.9 Restaurante Panorâmico de Monsanto (abandonado)

O projeto do restaurante é da autoria de Chaves da Costa (1920-1981) e foi inaugurado em 1968, com cerca de 7000 m² e a 200 m de altitude, tornando-se num local privilegiado e impar para apreciar o panorama da cidade. Englobou diversas obras de arte e que enalteciam o seu interior, como os murais de Luís Dourdil, os azulejos de Manuela Madureira, um baixo-relevo da escultora Maria Teresa Quirino da Fonseca e um painel cerâmico de Maria Ribeiro Soares⁸⁴. Na época, o restaurante era uma referência das elites (ver Figura 211), tendo vindo a passar por diversas alterações, nomeadamente no que diz respeito à sua ideologia inicial, sendo dessacralizado, perdendo o seu propósito para o qual foi concebido, permanecendo descaracterizado. Em reportagem à SIC Notícias⁸⁵ em 2013, o Vice-Presidente da CML (Manuel Salgado) referiu-se ao estado de degradação em que o edifício se encontrava, mencionando a intenção de reaproveitar o edifício como Comando dos Bombeiros. Embora o edifício esteja classificado como património de interesse público encontra-se atualmente abandonado (ver Figuras 212 a 215).



Figura 211 – Imagem antiga do Restaurante Panorâmico de Monsanto (fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt>).

⁸⁴ Fonte: <http://www.dn.pt/arquivo/2008/> e <http://p3.publico.pt/vicios/em-transito/10169/melhor-vista-que-lisboa-pode-ter-esta-ao-abandono>

⁸⁵ Fonte: <http://sicnoticias.sapo.pt/pais/2013-12-20-restaurante-panoramico-de-monsanto-a-degradar-se-ha-mais-de-10-anos>.



Figura 212 – Imagem do Restaurante Panorâmico de Monsanto em 2005 (fonte: <http://miseriasdelisboa.blogspot.pt> e <https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net>).



Figura 213 – Imagem antiga dos painéis cerâmicos intitulado “figuras e cenas da cidade de Lisboa” da autora Maria Manuela Madureira (1930-) (fonte: <https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net>). Imagem da direita o estado atual dos painéis cerâmicos (fonte: <http://p3.publico.pt>).



Figura 214 – Imagem o estado atual dos painéis cerâmicos de Maria Ribeiro Soares (fonte: <http://i1068.photobucket.com>).



Figura 215 – Imagem do restaurante e do mural de Luís Dourdil (fonte: <https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net>).

Em diálogo com Luís Fernando Dourdil, filho do pintor, percebe-se a razão desta encomenda a Luís Dourdil. Refere então que Dourdil é convidado para executar um mural no Restaurante Monsanto, por uma amiga do casal, a (D. Alice) e que junto da CML deu andamento ao processo. O Mural, com cerca de 50 m² é alusivo ao Mar e representa, de forma abstrata, figuras humanas e ondas. Tendo sido executado em 1967, este esteve de certa forma condenado desde o início, relatando que o seu pai se lamentou do facto das pinturas se encontrarem expostas ao sol e por grandes vidros transparentes e não como inicialmente programado e que iriam ser vidros escuros que viriam de fora do país. Esta circunstância contribuiu desde cedo para a degradação do mural, estando hoje vandalizado assim como o seu edifício e restantes obras de arte (ver Figuras 216 a 218).



Figura 216 – Imagem do restaurante e do mural de Luís Dourdil (fonte: <http://i1068.photobucket.com>).



Figura 217 – A família do pintor homenageando o seu centenário divulgou as fotografias, de forma a divulgar e sensibilizar o público para este património em degradação (fonte: <https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net>).



Figura 218 – Fachada atual do edifício (abandonado) envolta por grades de forma a proibir a entrada (2015).

3.4. Edifícios Particulares

3.4.1 Edifício Bloco Águas Livres

O edifício (1953) situa-se na Praça das Águas Livres na Rua Gorgel do Amaral em Lisboa. A arquitetura é da autoria de Nuno Teotónio Pereira, auxiliado por Bartolomeu Costa Cabral e assemelha-se aos projetos do arquiteto Charles Edouard Jeanneret (1887-1965), mais conhecido por “Le Corbusier”, no que concerne a princípios arquitetónicos modernos. Tal como se pode observar, no edifício, todos os espaços do edifício foram desenhados para aproveitar a luz solar e a sua vista (Rio Tejo). Foi considerado um edifício que espelhava e simbolizava a vida moderna, assim como uma mudança a nível da arquitetura urbana instituída pelo movimento moderno, sendo hoje considerado de interesse público (ver Figura 219 e 220). O edifício contém nos espaços comuns obras de Almada Negreiros, Jorge Vieira, Frederico George e José Escada (ver Figuras 221 e 222). Fonseca (2005) mencionou a respeito das obras de arte do edifício Bloco de Águas Livres:

“A “integração das três artes”, um conceito da arquitetura moderna em que a arquitetura, a escultura e a pintura contribuem para uma formalização final, foi aqui levada ao extremo pela qualidade e quantidade de obras de arte incluídas nos espaços públicos e coletivos do bloco, mas também nas entradas de serviço. Disso são exemplos os painéis de mosaico vidrado de Almada Negreiros, os baixos-relevos de Jorge Vieira, o painel mural de Frederico George, o painel de betão esgrafitado de José Escada e o vitral de Manuel Cargaleiro. Houve um grande sentido de colaboração entre os artistas e os arquitetos comprovado até pelo facto de a obra de Cargaleiro ter tido um primeiro esboço realizado pelo próprio Nuno Teotónio Pereira”.



Figura 219 – Imagem antiga da fachada do edifício (fonte: <http://2.fotos.web.sapo.io>).



Figura 220 – Imagem atual do edifício.



Figura 221 – Mural de Frederico George (fonte: <http://i13.tinypic.com/4dww2o5.jpg>).



Figura 222 – Painel (mosaico) de Almada (fonte: <http://i13.tinypic.com/4dww2o5.jpg>).

3.4.2 Prédio nº 158 e Prédio nº 160 da Avenida do Brasil

Os edifícios situam-se na Avenida do Brasil na freguesia de Alvalade em Lisboa (v. Figura 223 e 224). O nome Avenida do Brasil foi atribuído por edital municipal de 23 de dezembro de 1948, substituindo a Avenida Alferes Malheiro (1925) e Avenida do Parque (1906). Segundo Inês Marques (2012) as decorações artísticas integradas nos edifícios de habitação eram circunscritas a áreas específicas e não incluíam prédios de renda económica. As intervenções artísticas eram por norma de construção privada, ou seja, por encomenda particular, ou providas pela CML. Neste caso, prevaleceu o gosto em evidenciar a fachada inserindo decorações sobre a porta. Existiram versões mais elaboradas e outras mais simples e onde se utilizou argamassa/cimento que era depois policromado pelo artista. Os painéis situam-se por cima da porta de entrada, sensivelmente a 2,5 m de altura do chão e representam um tema alusivo ao espetáculo com alecrins e dançarinos. São inspirados na *Commedia dell'Arte*, temática utilizada noutras artes como o azulejo e a pintura a óleo. A incisão decorativa é da autoria de Domingos Soares Branco (1925-2013) e executada em 1955 (ver Figuras 225 a 228). Os painéis são uma repetição de moldes com a alteração da ordem e são ambos policromos. O painel do edifício nº160 encontra-se em melhor estado de conservação.



Figura 223 – Fachada do edifício nº158 atualmente (2015).



Figura 224 – Fachada do edifício nº160 atualmente (2015).



Figura 225 – Painel policromo onde o autor representou um casal de alecrins, um toca um instrumento semelhante a um bandolim, e a rapariga aprecia a música. Junto deste observa-se algumas mascaras. Ao centro dois casais de bailarinos dançam. Nos cantos outras duas figuras (bailarinos) (2015).



Figura 226 – Painel policromo onde o autor representou um casal de alecrins, um toca um instrumento semelhante a um bandolim, e a rapariga aprecia a música. Junto deste observa-se algumas mascaras. Num plano mais recuado três casais de bailarinos dançam (2015).



Figura 227 – Pormenor do painel com o casal de bailarinos, onde se observa a assinatura do autor e a data de execução da obra, Soares Branco 1955 (2015).



Figura 228 – Pormenor do painel onde se observa a assinatura do autor e a data de execução da obra, (2015).

3.4.3 Prédio nº 74 da Avenida de Roma

O edifício situa-se na Avenida de Roma em Lisboa, durante o Estado Novo permaneceu uma certa ambição de dimensão internacional e instituíram-se nomes de cidades internacionais como Roma, Madrid, Paris, EUA e Praça de Londres.

Segundo Marques (2012), as decorações artísticas integradas nos edifícios de habitação da Avenida de Roma eram geralmente separadas de projetos e estudos conjuntos. Os projetos eram isolados e seguiam o desejo e o modelo do construtor e não incluíam prédios de renda económica, estando apenas sujeitos ao cumprimento de regulamentos de construção RGEU⁸⁶. Os edifícios, embora desprendidos do estilo “português suave”, continuavam a sobrevalorizar a fachada destacando-a simbolicamente, ou seja, introduzir uma decoração sobre a porta. O painel policromo em estudo situa-se ao cimo da porta de entrada, sensivelmente a 2,5 m de altura do chão e representa o tema “A Construção” (ver Figura 229). A incisão decorativa é da autoria de Domingos Soares Branco (1925-2013) estando assinada e datada de 1956 e atualmente encontra-se em mau estado de conservação. O autor recriou um cenário de construção, com tijolos e uma estrutura em madeira, mais conhecida como gaiola e presente nos edifícios da época pombalina. Representou as figuras dos operários com jardineiras de trabalho, os arquitetos e os engenheiros de facto e gravata (ver Figuras 230 a 233), onde era prestada homenagem ao empenho e ao trabalho árduo na construção dos bairros “como memoriais do tempo presente” (p.157).

⁸⁶ RGEU- Regulamento Geral das Edificações Urbanas.



Figura 229 – Fachada do edifício (2015).



Figura 230 – Mural alusivo à construção. O autor recriou um cenário de obra, com tijolos e uma estrutura em gaiola em madeira, (frequente nos edifícios da baixa na época pombalina), representou figuras a trabalhar vestidas a rigor. Os operários com jardineiras de trabalho e os arquitetos e engenheiros de fato e gravata (2015).



Figura 231 – Pormenor do mural onde se observa uma figura a segurar uma pá (obra) e a transportar (entulho/cimento) junto deste, estacas (2015).



Figura 232 – Pormenor do mural onde se observa uma figura a pregar um prego/estaca junto deste um cesto com ferramentas como alicate, serrrote, estacas e régua. Atrás deste uma outra figura segura uma prancha com o projeto (2015).



Figura 233 – Pormenor do mural onde se observa a assinatura do autor e a data de execução da obra, Soares Branco 1956, colocados na pasta do arquiteto junto da (régua T) (2015).

3.5 Edifícios Religiosos

3.5.1 Igreja Nossa Senhora do Rosário de Fátima

O edifício da igreja (1933-1938) suscitou contestações durante e depois das suas obras de construção, nomeadamente políticas e religiosas, derivadas da escolha do arquiteto Porfírio Pardal Monteiro (laico) e do pintor Almada Negreiros (visto como um progressista). Estes factos ocasionaram objeções por parte dos habitantes cristãos conservadores, tendo ainda o próprio Salazar considerado o projeto demasiado arrojado e descaracterizado do seu propósito. Condena ainda a Igreja de utilizar para confronto ideológico entre os defensores da arte moderna e os que a condenavam (Cunha, 2004). O Cardeal-Patriarca de Lisboa, Manuel Gonçalves Cerejeira (1888-1977) consagrou o fim da obra, na noite de 12 de outubro de 1938, tendo a inauguração oficial se celebrado no dia 13, onde o Cardeal Cerejeira fez questão em defender os artistas mencionando: “Copiar cegamente formas artísticas doutras épocas, será fazer obra de arqueologia artística; mas não é seguramente obra viva de arte” (Estima, 2003, p.158).

O edifício foi também alvo de crítica por diversos arquitetos à época e da atualidade, como o exemplo do arquiteto Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), que menciona erros e imperfeições na sua arquitetura, considerando que esta não integra a sua colaboração artística. Refere ainda que, a “verdadeira obra de arte”, é aquela que se integra na arquitetura, concebendo toda a arte plástica numa Arte Total - a Igreja de Fátima encontra-se desta forma excluída (Cunha, 2004). A obra recebeu, todavia, o Prémio Valmor de 1938.

A igreja foi concebida por Pardal Monteiro com a colaboração do arquiteto Rodrigues de Lima e dos estudantes de arquitetura, João Faria da Costa, António Martins e Fernando Batalha. Foi ainda assessorada pelo monge “belga D. Martin e de monsenhor Pereira dos Reis⁸⁷”. A Igreja veio a ser um marco de uma nova era na arquitetura religiosa em Portugal. Destacou-se na técnica construtiva, na escolha dos materiais e pela diversidade e integração das diversas artes. Contempla obras de arte na fachada principal, com relevos em pedra da autoria de Francisco Franco e a escultura da Nossa Senhora do Rosário de Fátima de António da Costa (ver Figura 234). No espaço interior, beneficia ainda de obras de Amada Negreiros, Lino António, Henrique Franco, Barata Feyo, Leopoldo de Almeida e Raul Xavier (ver Figura 235).

⁸⁷Fonte: Secretariado nacional da pastoral da cultura, <http://www.snpcultura.org> (Acedido a 13 julho 2015).



Figura 234 – Fachada do edifício (2015).



Figura 235 – Interior da Igreja, arco triunfal e coro alto (2015).

Da autoria de Almada Negreiros (1893-1970) são os vitrais, os mosaicos romanos, as portas do Batistério e as pinturas murais da cúpula e do altar-mor com a representação dos Evangelistas. O pintor Lino António e Henrique Franco (1898-1974) elaboraram as pinturas do arco triunfal e o friso do coro representando a Coroação de Nossa Senhora. O pintor Henrique Franco (1883-1961) produziu a Via-Sacra que percorre a nave da igreja. Ainda da autoria de Leopoldo de Almeida, um baixo-relevo com a ressurreição de Lázaro e as imagens

(escultura em bronze) com a representação de S. João Batista e de Nossa Senhora de Fátima sobre a pia batismal. No sacrário uma escultura de Santa Teresinha da autoria de Anjos Teixeira. A escultura de Cristo na Cruz pertence a Barata Feyo e a de St. ° António a Raul Xavier (DGPC, 2015).

As pinturas murais encontram-se na capela-mor/presbitério e o autor patenteou com legendas em latim e símbolos salvíficos. Foram dispostos da esquerda para a direita (do Evangelho para a Epístola). Uma nau com a legenda "ARCA SALVIFICA", um sacrário com a legenda "TABERNACVLVM DEI", uma âncora de peixes, símbolos de Cristo e da esperança na salvação e um castelo com a legenda "CELESTIS HIRUSALEM" e outra nau com a legenda "NAVIS PRETI". No arco triunfal, o autor decorou cenas do sacrifício (ver Figura 236). Do lado esquerdo/Evangelho, observamos a figura de Abel oferecendo um cordeiro com a legenda "O SENHOR AGRADOV-SE DE ABEL E DOS SEVS DON'S", do lado direito/Epístola) a figura de Melquisedeque com a legenda "MELQVISEDECH OFERECEV EM SACRIFICIO PÃO E VINHO" (ver Figura 237). De seguida, o sacrifício de Isaac com a legenda "ABRAÃO TOMOV O CVTELO PARA IMOLAR O SEV FILHO" (ver Figura 238). Do lado oposto, a figura de Arão a sacrificar um animal (vitelo) com a legenda: "ARÃO ABEIRANDO-SE DO ALTAR IMOLOV O NOVILHO" (ver Figura 239). De ambos os lados, a encimar as cenas, anjos acompanhados de veados; os anjos são os intermediários entre Deus e os homens e os veados simbolizam as qualidades de Cristo. O cervo/veado está associado à renovação cíclica e aos renascimentos do Universo, Sol ou Homem. É também aquele que conduz para a luz divina e um revelador/mediador entre o Céu e a Terra (ver Figura 240). No topo do arco deparamo-nos com uma figura (Deus) que segura num cálice o Mundo e em volta a legenda "SEIP SVM OBTVI II IMMACVLATVM DEO", seguida de um anjo de cada lado (ver Figura 241) (Figueiredo, 2015).



Figura 236 – Pormenor da decoração mural dos arcos. No primeiro arco observamos a Nau, com a legenda "ARCA SALVIFICA", um sacrário, com a legenda "TABERNACVLVM DEI", uma âncora com peixes, símbolos de Cristo e da Esperança na salvação, um castelo, com a legenda "CELESTIS HIRUSALEM" e uma nau, com a legenda "NAVIS PRETI". No Arco triunfal com Pintura de Lino António com cenas de sacrifício (2015).



Figura 237 – Do lado esquerdo (Evangelho) observamos a figura de Abel oferecendo um cordeiro com a legenda "O SENHOR AGRADOV-SE DE ABEL E DOS SEVS DONS"; do lado direito (Epístola) a figura de Melquisedeque oferece sacrifício, onde se presencía a legenda "MELQVISEDECH OFERECEV EM SACRIFICIO PÃO E VINHO" (2015).



Figura 238 – Pormenor do mural onde o Lino António representou um anjo e o Sacrifício de Isaac, com a legenda "ABRAÃO TOMOV O CVTELO PARA IMOLAR O SEV FILHO" (2015).



Figura 239 – Pormenor do mural onde Lino António representou um anjo seguida a figura de Arão a sacrificar um animal (vitelo) com a legenda: "ARÃO ABEIRANDO-SE DO ALTAR IMOLOV O NOVILHO" (2015).



Figura 240 – Pormenor do mural, onde se observam anjos acompanhados de um veado a comer erva. Os Anjos são intermediários entre Deus e os homens. Os cervos/veados simbolizam na Bíblia as qualidades de Cristo. O cervo/veado está associado à renovação cíclica e aos renascimentos do Universo, do Sol ou do Homem. O cervo é também aquele que conduz para a luz divina e por essa razão um revelador e mediador entre o Céu e a Terra.⁸⁸ (2015).

⁸⁸ Fonte: [http://www.infopedia.pt/\\$cervo-](http://www.infopedia.pt/$cervo-) (simbologia).



Figura 241 – Pormenor do mural onde se observa uma figura (Deus) que segura num cálice o Mundo. Em volta a legenda “SEIPSVB OBTVI II IMMACVLATVM DEO” seguida de um anjo de cada lado (2015).

No altar-mor Almada executou a representação dos Evangelistas (São Marcos, São Mateus, São Lucas e São João) e ainda a Pomba do Espírito Santo (ver Figuras 242 a 244).

Ao longo da nave da Igreja, de ambos os lados até ao altar, Henrique Franco representou uma Via-Sacra com as respetivas 14 cenas. Os frescos encontram-se assinados e datados “HF 1938” (ver Figura 245). Representam (do Evangelho para a Epístola) Ecce Homo e Jesus (ver Figura 246). Jesus inicia o seu calvário e encontra a Virgem (ver Figura 247); Cireneu ajuda-o a transportar a cruz; Verónica limpa a sua face (ver Figura 248); Queda, Jesus consola as mulheres de Jerusalém (ver Figura 249); Queda, Cristo é destituído das vestes (ver Figura 250); Crucificação e Calvário (ver Figura 251); Pietà e a deposição no túmulo (ver Figura 252) (Figueiredo, 2015).



Figura 242 – Capela-mor, Murais de Almada Negreiros. Pormenor dos Evangelistas: S. Marcos e S. Mateus (por lapso Almada pintou as iniciais de S. Lucas) (2015).



Figura 243 – Capela-mor, Murais de Almada Negreiros. Pormenor dos Evangelistas: S. Lucas (por lapso Almada pintou as iniciais de S. Mateus) e S. João (2015).

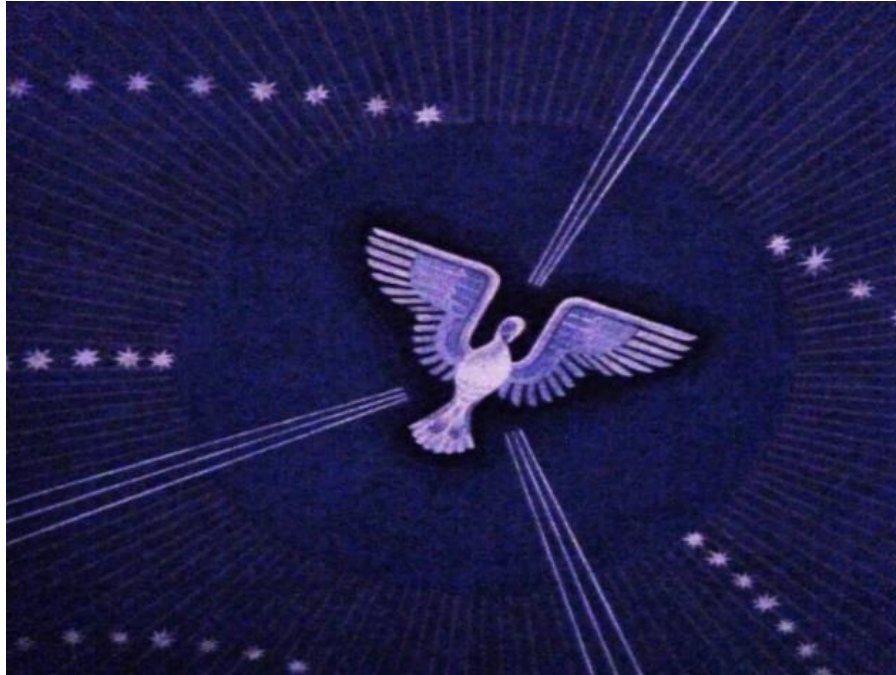


Figura 244 – Capela-mor onde Almada Negreiros representou a Pomba do Espírito Santo sobre um fundo azul com estrelas brancas (2015).



Figura 245 – Na nave da Igreja (Via Sacra) pormenor da assinatura do autor e da data de execução da obra (HF 1938) (2015).



Figura 246 – 1º Cena: Ecce Homo, 2º Cena: Jesus pega na Cruz (2015).



Figura 247 – 3º Cena: Jesus inicia o caminho do Calvário, 4º Cena: Jesus encontra a Virgem (2015).



Figura 248 – 5º Cena: Cireneu ajuda Cristo a transportar a cruz, 6º Cena: Verónica limpa a face de Cristo (2015).



Figura 249 – 7º Cena: Queda, 8º Cena: Jesus consola as mulheres de Jerusalém (2015).



Figura 250 – 9º Cena: Queda, 10º Cena: Cristo é destituído das vestes (2015).

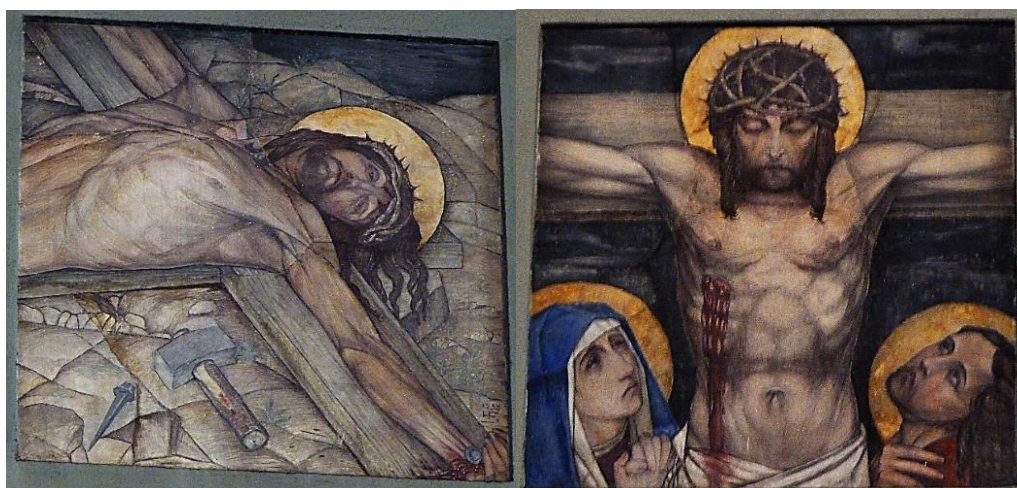


Figura 251 – 11º Cena: Crucificação, 12º Cena: Calvário (2015).



Figura 252 – 13ª Cena: Pietà, 14ª Cena: Deposição no túmulo (2015).

No Coro-Alto, sobre a entrada principal, deparamo-nos com um fresco da autoria de Lino António representando um céu estrelado e os Santos e Beatos assistindo à coroação de Nossa Senhora (ver Figura 253). A pintura com 180 cm por 1500 cm expõem ao centro a coroação da virgem envolta de três anjos, com instrumentos musicais, flores e espiga (ver Figura 254) (Figueiredo, 2015).



Figura 253 – Pannel do Coro-Alto da Autoria de Lino António representando Santos e Beatos Portuguesa assistindo à coroação da Nossa Senhora, Santíssima Virgem (fonte: <http://linoantonio.no.sapo.pt>).

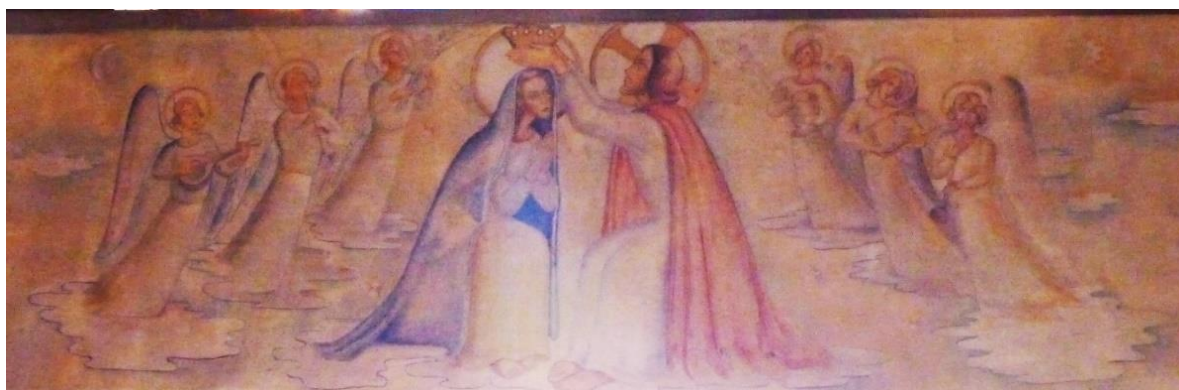


Figura 254 – Pormenor do pannel representando a Coroação da Virgem envolta de três anjos com instrumentos musicais e flores e espigas (2015).

Segundo entrevista⁸⁹ gravada ao Historiador José Mattoso, sobrinho e afilhado de Lino António, a imagem que representa a Virgem foi inspirada em Maria Helena de Noronha Tudela, mulher do pintor. Referiu que Lino António era um eterno apaixonado, decidindo homenagear a sua mulher e representando-a na figura da Virgem Santíssima (ver Figura 255). Do lado esquerdo, foram representadas as figuras de São Teotónio, do Beato Nuno Álvares, de João de Deus, São Gonçalo, Santo António com o menino e São João de Brito (ver Figura 256). Do lado direito as Virgens Júlia e Máxima, a Beata Teresa e Beatriz, Santa Isabel e Santa (ver Figura 257).



Figura 255 – Pormenor do painel representando a Coroação da Virgem (imagem inspirada em Maria Helena de Noronha Tudela, mulher de Lino António⁹⁰) (2015).



Figura 256 – Pormenor do painel representando as figuras de São Teotónio, Beato Nuno Álvares, João de Deus, São Gonçalo, Santo António com o menino e São João de Brito (2015).

⁸⁹ Ver guião em apêndice da Tese.

⁹⁰ Segundo o Professor José Matoso, sobrinho e afilhado de Lino António, a imagem que representa a virgem foi inspirada em Maria Helena de Noronha Tudela, mulher de Lino António.



Figura 257 – Pormenor do painel representando Virgens Júlia e Máxima, Beata Teresa, Santa Isabel, Santa Luzia e Beata Beatriz. (2015).

No lado da Epístola - no Batistério - um portão em metal, ornamentado por folhas estilizadas e executadas nas oficinas de Júlio Ferry Borges⁹¹ e ao centro a pia batismal com a figura de São João Baptista, escultura em bronze de Leopoldo de Almeida. Nas paredes, um mosaico representando a árvore da Vida e cascatas de água com as inscrições: “OMNES SITIENTES e VENITE AD AQUAS”. Estes motivos repetem-se nos vitrais (ver Figura 258). No topo, a ornamentar a cobertura surgem sobre um céu estrelado várias pombas com a inscrição: “NOS VOCAVIT DEVS IN LVMEN MIRABILE”, no friso ovelhas e árvores e a inscrição: “INALTIS MONTIBVS ERVINT PASCVA OVIVM” (ver Figura 259). As obras do batistério são da autoria de Almada Negreiros (Figueiredo, 2015).

⁹¹ Folheto, Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima, Impresso na Minerva do Comércio, Lisboa, Ano Mariano de 1988

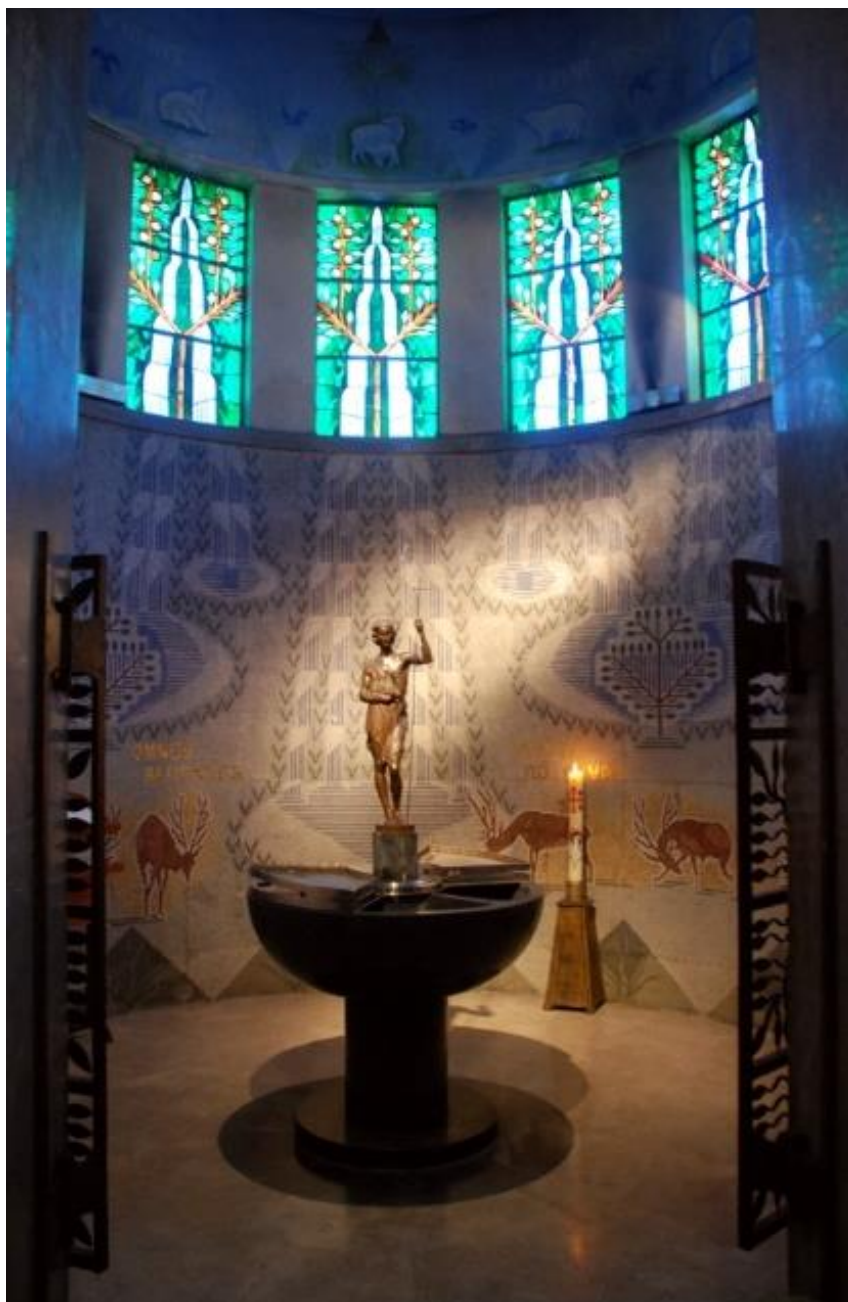


Figura 258 – Batistério com obras da autoria de Almada Negreiros (mosaicos, vitrais e portas) e a escultura em bronze de Leopoldo de Almeida sobre a pia batismal representando São João Baptista (2015).



Figura 259 – Pormenor mural da cobertura representando sobre um céu estrelado várias pombas com a inscrição: "NOS VOCAVIT DEVS IN LVMEN MIRABILE", no friso ovelhas e árvores a inscrição: "INALTIS MONTIBVS ERVINT PASCVA OVIVM" (2015).

3.5.2 Igreja São João de Brito⁹²:

O edifício situa-se na Av. da Igreja em Alvalade Lisboa e foi projetado pelo arquiteto Vasco de Moraes Palmeiro Regaleira (1897-1968) em 1951 (ver Figura 260). As obras tiveram como responsáveis Pinheiro da Silva e Marques da Silva e o construtor Diamantino Tojal. Foi considerada uma obra moderna e sem deixar de obedecer às exigências litúrgicas. Inaugurada a 2 de outubro de 1955, tendo a presença do Sr. Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Manuel Gonçalves Cerejeira.



Figura 260 – Fachada do edifício, decorada pela cruz em ferro forjado, a arma do Cardeal Patriarca de Lisboa, a estátua de São Brito e o brasão da família que e a ladear se encontram as inscrições ST. JOAHANNES 1642 e DE BRITO 1693. Ainda dois emblemas alusivos à Cidade de Lisboa, um com a caravela que tem o corpo de São Vicente deitado e dois corvos; e o escudo de Portugal com os sete castelos e as cinco quinas (2015).

Pode-se considerar a igreja como um marco importante para a urbanização do bairro, uma vez que se fundou a freguesia de São João de Brito a 25 de março de 1959. Para a edificação recorreu-se aos fundos resultantes da venda da Igreja da Conceição Nova (que se encontrava degradada), bem como a algum espólio, nomeadamente dois altares em pedra, o crucifixo do altar-mor, a estátua de Nossa Senhora da Conceição e o medalhão de jaspe com a imagem da Virgem em alto-relevo. A decorar o seu interior, recorreu-se a trabalhos de cantaria, marmóreos, azulejos policromados da fábrica Santana e ainda obras de arte do escultor Joaquim Correia, Soares Branco e Maria Amélia Carvalheira da Silva. As pinturas são da autoria de Portela Júnior de 1955, com a particularidade de ter sido uma obra oferecida pelo autor, onde este deixou assinalada no canto inferior direito a seguinte mensagem: EM

⁹²Fonte: <http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Alvalade/cultoSJoaodeBrito> (Acedido a 24 de março de 2015).

LOUVOR DE SAM JOANNES DE BRITO FOI ESTE PAINEL PINTADO E OFERECIDO À IGREJA PELO PINTOR SEVERO PORTELA MAIO DE 1955. O tema é alusivo ao Batismo de Jesus e situa-se no antigo batistério (ver Figuras 261 a 264). As pinturas encontram-se em bom estado de conservação.



Figura 261 – Pintura mural da autoria de Portela Júnior alusivo ao Batismo de Jesus (atualmente funciona como cartório) (2015).



Figura 262 – Pormenor da pintura onde se observa a inscrição JOANNES (2015).

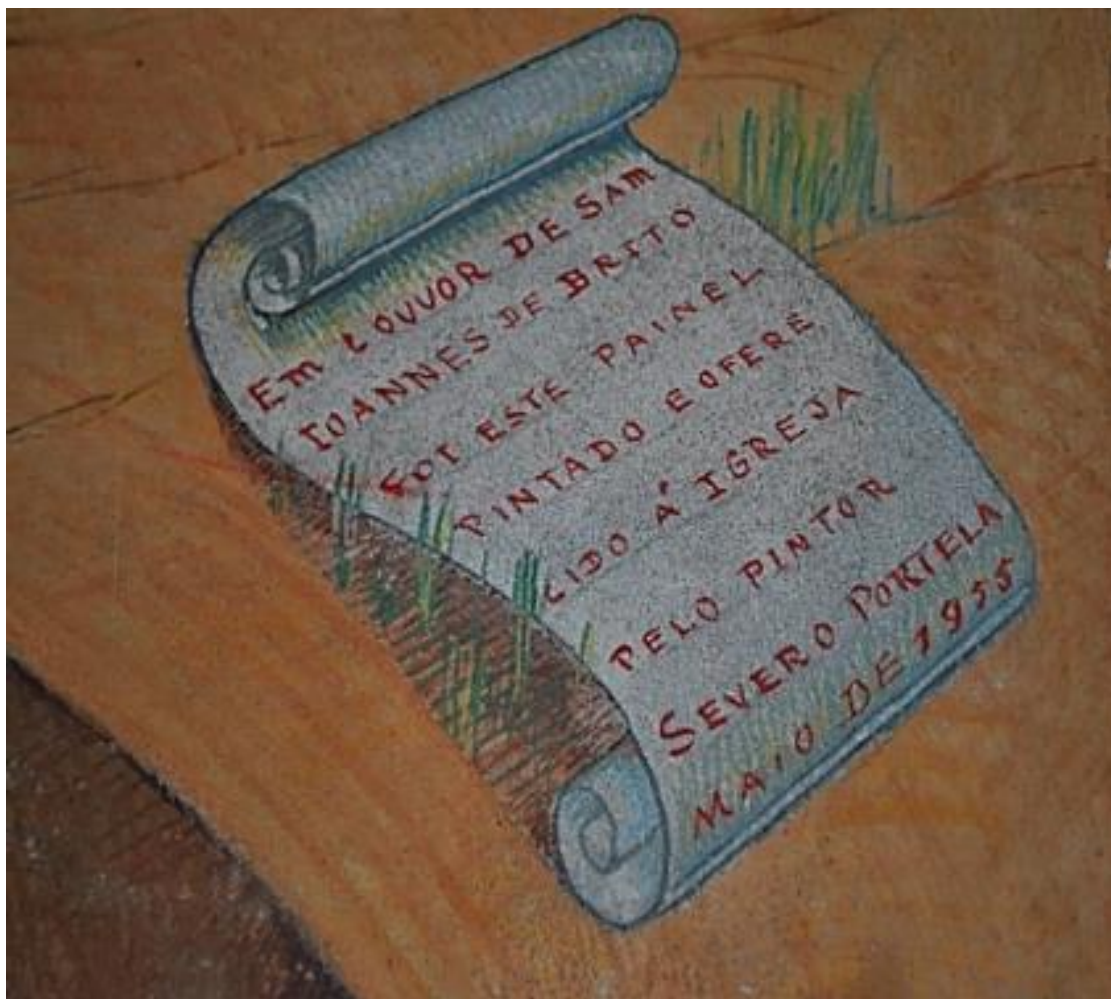


Figura 263 – Pormenor da pintura com a inscrição EM LOUVOR DE SAM JOANNES DE BRITO FOI ESTE PAINEL PINTADO E OFERECIDO Á IGREJA PELO PINTOR SEVERO PORTELA MAIO DE 1955 (2015).



Figura 264 – Pormenor da assinatura do autor e a data de execução da Obra (2015).

São João de Brito nasceu em Lisboa a 1 março 1647 e foi o terceiro e último filho de D. Salvador de Brito e de Dona Brites Pereira. O Rei D. João IV enviou D. Salvador de Brito como governador do Brasil, lugar onde faleceu. Desde cedo, São João de Brito sentiu a necessidade em ser missionário. Entra para a “Companhia de Jesus” com apenas 15 anos de idade e em 1673 foi ordenado sacerdote e enviado para evangelizar a Índia. Viveu em Goa e no Sul da Índia. Em Maravá fez vida de apóstolo, evangelizou e batizou, tendo sido preso por soldados pagãos e anticristãos. Por não renunciar a sua fé é condenado, mas acaba por ser libertado. Volta para Portugal, mas retorna à Índia para evangelizar. É preso em Maravá e morto a 4 de fevereiro de 1693. É beatificado pelo Papa Pio IX em 1852 e a 22 de junho de 1947 canonizado.

3.5.3 Igreja de São João de Deus⁹³:

O edifício situa-se na Praça de Londres, tendo sido inaugurado a 8 de março de 1953 com a bênção do Cardeal Cerejeira (ver Figura 265). O local onde hoje se encontra a igreja foi inicialmente destinado para a ordenha de vacas por João do Outeiro. Nos anos 50, devido ao crescimento populacional, houve a necessidade da cidade em se expandir e consequentemente criar novas paróquias. O projeto é da autoria de António Lino (1909-1961) que produziu um espaço moderno, funcional e com sobriedade, aliando o engenheiro Leopoldo da Mota, os escultores Leopoldo de Almeida e Soares Branco, o ceramista Jorge Barradas e o pintor Domingos Rebelo ⁹⁴. Segundo o Diário de Notícias⁹⁵ e sobre o projeto de António Lino refere-se: “Na época da construção, António Lino explicou o seu desejo de aproximar os fiéis do altar, vencendo o afastamento obrigatório que existia em relação à assembleia, circunstância que só foi alterada uma década depois com o Concílio Vaticano II”.



Figura 265 – Fachada do edifício e Vista geral do Interior da Igreja (2015).

⁹³ Fonte: www.isjd.pt (Acedido a 24 de março de 2015).

⁹⁴ Fonte: www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/igreja-de-sao-joao-de-deus.

⁹⁵ Jornal 1: in Diário de Notícias – Documento DN, Sábado, 28 junho 1997, p.5

Os murais são da autoria de Domingos Rebelo (1891-1975), executados em 1953 e encontrando-se em bom estado de conservação. O tríptico encontra-se atrás do altar e representa a vida de São João de Deus (ver Figura 266). Observando os painéis da esquerda/Evangelho para a direita/Epístola, temos um primeiro painel que representa o nascimento e o batismo de João, a sua ida para Espanha, o seu encontro com o menino Jesus, que lhe oferece uma romã e que lhe diz que em Granada encontrará a sua cruz. É convertido a Beato com o nome de João d'Ávila e mais tarde enviado para um recolhimento de doentes mentais. Decide dedicar-se inteiramente aos pobres e aos doentes, distribuindo comida e compreensão, passando a chamar-se João de Deus (ver Figura 267). Um segundo painel representando um doente que lhe diz: "O que julgas estar fazendo a um doente qualquer é a Mim que o fazes"; observa-se João a oferecer a sua roupa aos mais necessitados (ver Figura 268); Nossa Senhora a colocar-lhe sobre a cabeça uma coroa de espinhos simbolizando o sofrimento de João, onde se observa a inscrição **JOÃO, DESEJA MEU FILHO QUE COM ESPINHOS E TRABALHOS ALCANCES GRANDES MERECIMENTOS** (ver Figura 269). Um terceiro painel representando João doente e fraco, em Granada onde recebe manifestações de gratidão e carinho (ver Figura 270). João morre e é levado pelos anjos, onde se observa a inscrição: **DEUS CARITAS EST** (ver Figura 271).



Figura 266 – Pormenor do tríptico (fonte: <http://www.paroquiasaojoaodeus.pt>).



Figura 267 – Painel representando o nascimento e batismo de João Cidade, a ida de João para Espanha, o seu encontro com uma criança (o menino Jesus) que lhe oferece uma romã, onde observa-se a inscrição JOÃO DE DEUS GRANADA SERÁ A TUA CRUZ. É convertido a Beato João d'Ávila e mais tarde é enviado como louco para um recolhimento de doentes mentais. Decide dedicar-se inteiramente aos pobres e doentes, distribuindo comida e compreensão. Passou a chamar-se João de Deus (2015).



Figura 268 – Painel representando um doente (Cristo) que lhe diz: "O que julgas estar fazendo a um doente qualquer é a Mim que o fazes". Mais acima observa-se João a oferecer a própria roupa aos mais necessitados (2015).



Figura 269 – Pormenor do painel onde Nossa Senhora coloca-lhe sobre a cabeça uma coroa de espinhos simbolizando o sofrimento de João. Observa-se a inscrição JOÃO, DESEJA MEU FILHO QUE COM ESPINHOS E TRABALHOS ALCANCES GRANDES MERECIMENTOS (2015).



Figura 270 – Painel representando João doente e franco, em Granada onde recebe manifestações de gratidão e carinho (2015).



Figura 271 – Pormenor de João a ser levado pelos anjos, onde se observa a inscrição: DEUS CARITAS EST (2015).

3.5.4 Igreja do Santo Condestável⁹⁶

A Igreja do Santo Condestável, situa-se na Rua Saraiva de Carvalho em Campo de Ourique e foi inaugurada em 1951 com a presença do D. Manuel Gonçalves Cerejeira. O projeto é da autoria do arquiteto Vasco Regaleira de 1946 e seguiu um programa modernista (ver Figura 272). No interior encontram-se diversas obras significativas como um túmulo executado pelo escultor Domingos Soares Branco em 1953, onde estão as relíquias de D. Nuno Álvares Pereira “O Condestável”.



Figura 272 – Fachada do edifício (2015).

Cid (2013) refere ainda que esta encomenda foi uma das primeiras peças do escultor quando ainda estudava em Belas Artes. Este elabora uma peça (escudo) em baixo relevo, onde coloca quatro figuras representando os soldados que combateram com Nuno Álvares Pereira contra as tropas de Castela. Nuno Álvares Pereira foi beatificado em 1918 pelo Papa Bento XV, tendo ficado por realizar a sua canonização por motivos maioritariamente de ordem política. Salazar queria aproveitar as comemorações do Centenário da Fundação de Portugal,

⁹⁶ Fonte: www.santocondestavel.pt (Acedido a 18 de março de 2016).

para aliar os acontecimentos ao convite ao Papa Pio XII e que o rejeitou por motivos políticos. Apenas em 2004, o Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Policarpo reiniciou o processo de canonização e que se consumou em 2009 pelo Papa XVI, tendo assim se tornado em São Nuno de Santa Maria.

No interior da igreja, junto ao altar, encontram-se os vitrais de Almada Negreiros alusivos à devoção do Santo Condestável a Cristo e sua Mãe. Da autoria de Leopoldo de Almeida, o portal, obra escultural, representa um escudo de armas ladeado por dois anjos, São Miguel e Santo Anjo de Portugal e ao centro D. Nuno Álvares Pereira com a cruz da Ordem de Avis (ver Figura 273). O mural da autoria de Portela Júnior (1898-1985) e Joaquim Rebocho (1912-), foi executado na Capela-mor de 1951. O tema deste mural policromo é alusivo à glorificação do Beato Nuno de Santa Maria⁹⁷, representado no seu topo uma bandeira ladeada por um conjunto de anjos, num lado o rei, um cavaleiro e um legista; do outro, um soldado e um frade. À esquerda, a bandeira de D. João I e à direita a bandeira de Nun'Álvares, que inclui a representação do calvário e de S. Tiago; logo a seguir, o pendão dos Carmelitas (ver Figura 274).



Figura 273 – Pormenor escultural, representando um escudo de armas ladeado por dois anjos, São Miguel e Santo Anjo de Portugal, e ao centro D. Nuno Álvares Pereira com a cruz da Ordem de Avis, sobre o pórtico de entrada da igreja (2015).

⁹⁷ Fonte: www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/igreja-do-santo-condestavel (Acedido a 20 janeiro 2015).



Figura 274 – Mural alusivo A Glorificação do Beato Nuno de Santa Maria (fonte: <http://www.snpcultura.org>).

3.6 Organismos Estatais

3.6.1 Assembleia da República (Salão Nobre)⁹⁸

A Assembleia da República está inserida no antigo Convento de São Bento e é sede do Parlamento desde 1834. Altura em que se extinguíram as Ordens Religiosas em Portugal e que o estado se apropriou dos bens dos conventos para seu usufruto. O palácio inicia a sua história, sendo mosteiro beneditino, fundado no ano de 1598 com projeto de Baltazar Álvares. Como edifício, o mosteiro era vasto, sendo considerado um dos maiores de Lisboa. Serviu como acomodação de monges, Academia Militar, Câmara dos Pares e Deputados, Cartório do Registo das Mercês, dependência de padres e Arquivo da Torre do Tombo. Sendo um edifício imponente e um mosteiro de notoriedade recebeu cerimónias para a corte e nobreza. Surgem diversas alterações, quer a nível da tutela quer arquitetónicas. Em 1835, o Arquiteto Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806 - 1896) teve a seu encargo adaptar o espaço religioso aos novos propósitos parlamentares. Em 1895, o palácio sofre um incêndio e fica a cargo do Arquiteto Ventura Terra a recriação do edifício, ampliando-o e alterando a sua índole conventual (ver Figura 275).



Figura 275 – Fachada do edifício (2015).

⁹⁸ Fonte: www.parlamento.pt/ e www.monumentos.pt (Acedidos a 6 de janeiro de 2015).

O Salão Nobre da Assembleia da República (reconstruído nos anos 40), que abrange o espaço da antiga Igreja do Convento de São Bento, era o local onde durante o Estado Novo se recebiam as receções oficiais, onde predomina a estética nacionalista. Em 1947, a DGEMN solicita esclarecimento sobre o mobiliário necessário para o Salão Nobre, tendo este vindo a receber “longos bancos delicados, a marfim e oiro, com estofos carmesim” e uma mesa “em talha dourada e tampo de mármore”.

O Arquiteto Pardal Monteiro (1897-1957) convida o Pintor Adriano Sousa Lopes (1879-1944) que projeta sete pinturas murais com o tema dos Descobrimentos Portugueses, embora tenha efetuado apenas um dos murais antes de morrer. Os pintores Domingos Ribeiro (1891-1975) e Joaquim Rebocho (1912-) terminam as pinturas em 1945. A temática utilizada nas pinturas esteve em conformidade com a Exposição do Mundo Português de 1940. Os murais representam episódios e personalidades marcantes na época dos Descobrimentos: Afonso de Albuquerque (a tomar Malaca), Vasco da Gama (recebido pelos emissários do Samorim), Infante D. Henrique (a entregar o plano das descobertas ao capitão da Armada), Diogo Cão (na Foz do Congo), Bartolomeu Dias (dobra o Cabo das Tormentas), Pedro Álvares de Cabral (em Terras de Vera Cruz, Brasil) e a Tomada de Ceuta (ver Figuras 276 a 282).



Figura 276 – Representando Afonso de Albuquerque a tomar Malaca. Pintura de Adriano Sousa Lopes e Domingos Maria Xavier Rebelo executada entre 1944 – 1945. Pintura a têmpera sobre estuque com 413 por 337 cm. Situada no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento)⁹⁹.

⁹⁹ Imagem de Carlos Pombo, 2005.



Figura 277 – Representando Vasco da Gama recebido pelos emissários do Samorim. Pintura de Adriano Sousa Lopes e Domingos Maria Xavier Rebelo executada entre 1944 – 1945. Pintura a têmpera sobre estuque com 945 por 350 cm. Situadas no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento)¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Imagem de Carlos Pombo, 2005.



Figura 278 –Representando o Infante D. Henrique a entregar o plano das descobertas ao capitão da Armada. Pintura de Adriano Sousa Lopes executada entre 1944-45. Pintura a têmpera sobre estuque com 945 por 350 cm. Situada no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento)¹⁰¹.

¹⁰¹ Imagem de Carlos Pombo, 2005.

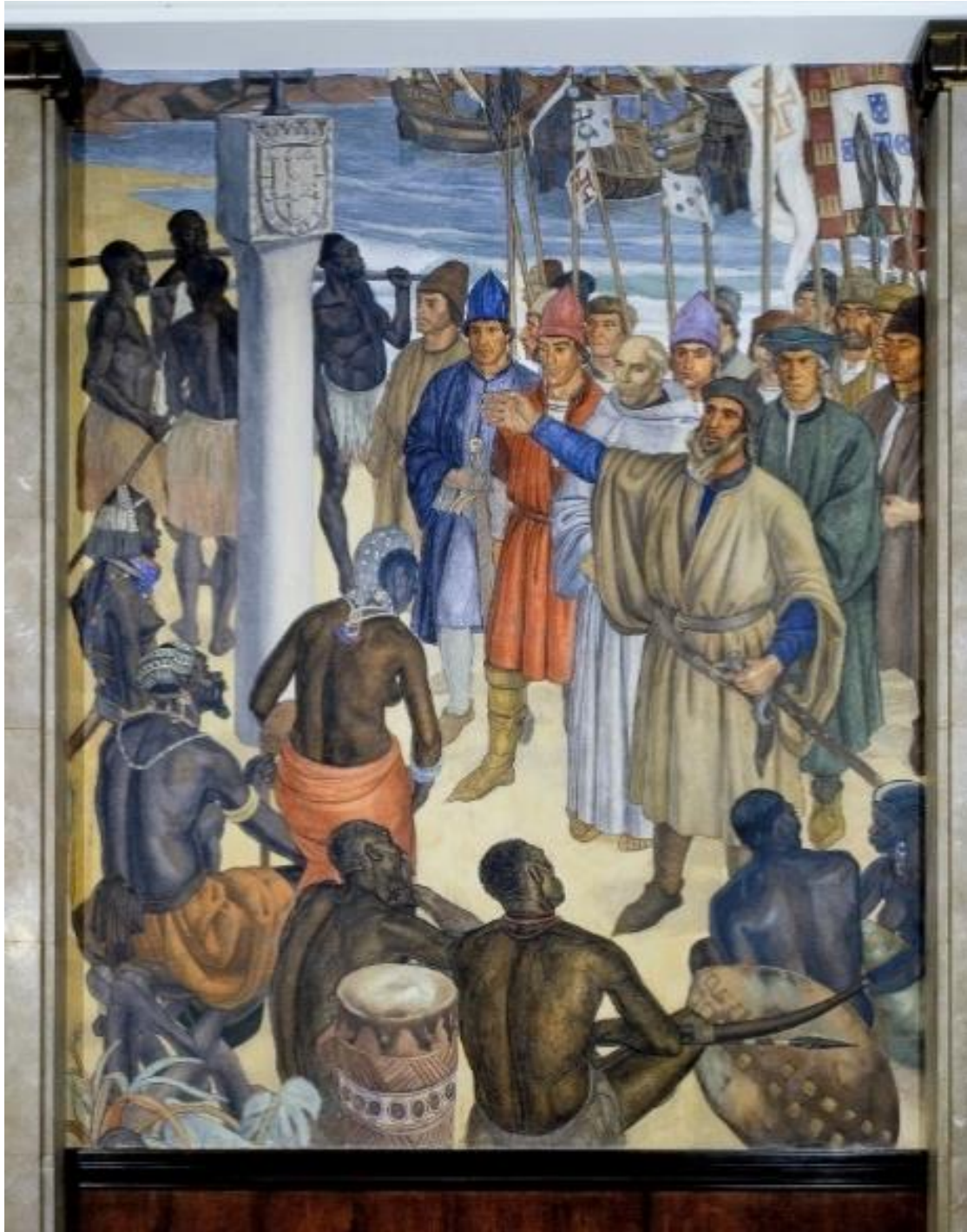


Figura 279 – Representando Diogo Cão na Foz do Congo. Pintura de Adriano Sousa Lopes e Joaquim da Costa Rebocho executada entre 1944 – 1945. Pintura a têmpera sobre estuque com 413 por 334 cm. Situada no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento)¹⁰²

¹⁰² Imagem de Carlos Pombo, 2005.



Figura 280 – Representando Bartolomeu Dias dobra o Cabo das Tormentas (ou da Boa Esperança). Pintura de Adriano Sousa Lopes e Domingos Maria Xavier Rebelo executada entre 1944 – 1945. Pintura a têmpera sobre estuque com 413 por 334 cm. Situada no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento)¹⁰³.

¹⁰³ Imagem de Carlos Pombo, 2005.



Figura 281 –Representando o desembarque de Pedro Álvares Cabral em Terras de Vera Cruz (Brasil). Pintura de Adriano Sousa Lopes e Joaquim da Costa Rebocho executada entre 1944 – 1945. Pintura a têmpera sobre estuque com 413 por 334 cm. Situada no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Imagem de Carlos Pombo, 2005.



Figura 282 – Representando a Tomada de Ceuta. Pintura de Adriano Sousa Lopes e Domingos Maria Xavier Rebelo executada entre 1944 – 1945. Pintura a têmpera sobre estuque com 413 por 337 cm. Situadas no Salão Nobre do Palácio de São Bento (Imagem cedida pelo Arquivo Histórico Parlamentar do Palácio de São Bento)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Imagem de Carlos Pombo, 2005.

Em 1975, o edifício passa a chamar-se Assembleia da República, tendo recebido novas obras entre 1994 e 1997, para receber uma nova ala da autoria do arquiteto Fernando Távora, de forma a servir de residência oficial do Presidente da Assembleia da República e de gabinetes para os deputados. O edifício possui diversas obras de arte, a nível escultório, de pintura (tela e mural), mobiliário e de uma biblioteca com diversos documentos que compreendem várias áreas do conhecimento (História, Direito, Economia e Estatística), bem como textos de organizações internacionais, contando também com um "Fundo de Livro Antigo" onde se conservam exemplares dos séculos XV a XVIII. No arquivo histórico, encontram-se documentos respeitantes à instituição Parlamentar desde 1821 e até aos dias de hoje.

O papel da biblioteca é disponibilizar e difundir a informação científica e técnica a nível nacional e internacional, bem como promover e conservar todo o espólio documental. O edifício contém ainda um Museu que estuda, investiga, conserva e divulga o património artístico do Parlamento Português, com condições museográficas e museológicas a nível expositivo. Possui um acervo constituído por obras de arte e objetos de importância histórica referentes ao Parlamento, colaborando com outras instituições, promovendo e divulgando o seu património artístico. O museu disponibiliza uma base de dados acessíveis via Internet¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Fonte: www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/assembleia-da-republica-palacio-de-sao-bento (Acedido a 8 de janeiro de 2015).

3.6.2 Casa da Moeda¹⁰⁷ (INCM, 2015; Tostões, 1995)

O edifício foi projetado em 1931 pelo arquiteto Jorge de Almeida Segurado (1898-1990) e o engenheiro Espregueira Mendes por ordem de Duarte Pacheco (ver Figura 283). O edifício inclui serviços administrativos e laboração oficial (século XIII). O fabrico da moeda era uma atividade fabril de grande importância tendo organização administrativa e oficial e o trabalho dos chamados “moedeiros”. As regalias estão descritas no livro “Rezisto dos Privilégios, Liberdades e Isenções que os Senhores Reys destes Reynos Tem Concedido aos Officiais e Moedeiros da Sua Caza da Moeda” no seu Arquivo Histórico. A primeira regalia é datada do reinado de D. Dinis e a última de D. João V. Em 1498, D. Manuel outorga o primeiro regulamento, tendo como figura principal o “Tesoureiro” e que se responsabilizava por todos os valores que entravam (metais) e saíam (moedas), bem como restantes colaboradores como Oficiais, Juízes da Balança, Escrivães, Ensaiaadores, Fundidores, Cunhadores, Guardas, Comprador, Salvadores, Alcaides e Moedeiros. Em 1845, a Casa da Moeda junta-se à Repartição de Papel Selado. Em 1864, passa a controlar e fiscalizar a indústria e o comércio de ourivesaria nacional e até à atualidade. Em 1972, funde-se com a “Imprensa Nacional” criando a “Imprensa Nacional Casa da Moeda”. A Casa da Moeda produz moeda metálica e de papel, títulos da dívida pública e valores selados. Certifica a autenticação dos artefactos de metais preciosos e a edição de obras de relevante interesse cultural.



Figura 283 – Maquete do edifício (fonte: <https://upload.wikimedia.org>).

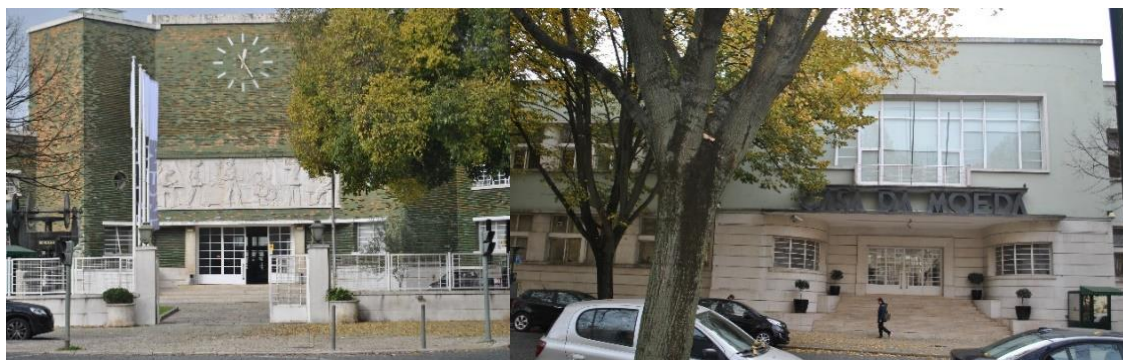


Figura 284 – Fachada do Edifício atual (2015).

Em 1973, Keil do Amaral projeta a reestruturação do Museu Numismático e que em 1985 passa a servir de gabinetes administrativos. O atual edifício foi decorado com obras de arte do escultor Francisco Franco (baixo-relevo), em mármore branco, sobre a porta da entrada (ver Figura 284) e um mural da autoria de Henrique Franco (1883-1961) executado em 1944 com o tema “O povo de Lisboa oferta os seus bens ao Mestre de Avis” onde podemos ler a frase – **COMO A CIDADE DE LISBOA DEU UM SACRIFICIO AO MESTRE PARA AJUDAR A PAGAR COISAS AO D. JOÃO PRIMEIRO**, e que se encontra na sala da Administração (ver Figuras 285 a 289).



Figura 285 – Pormenor da pintura com o Tema: “O povo de Lisboa oferta os seus bens ao Mestre de Avis”, onde podemos ler a frase – **COMO A CIDADE DE LISBOA DEU UM SACRIFICIO AO MESTRE PARA AJUDAR A PAGAR COISAS AO D. JOÃO PRIMEIRO** (2015).



Figura 286 – Pormenor da pintura onde se observam figuras com peças (metais preciosos) para oferecer (como sacrifício) a D. João primeiro (2015).



Figura 287 – Pormenor da pintura onde se observa figuras do povo a entregar moedas e peças valiosas (prata, etc...). No chão uma outra figura anota enquanto sobre a mesa outras figuras pesam as moedas, e restantes peças, (2015).



Figura 288 – Pormenor das várias peças oferecidas a D. João primeiro (2015).



Figura 289 – Pormenor da pintura onde se observa a assinatura do autor e a data de execução da obra. (H. FRANCO 1944); (Imagem de 2015).

3.6.3 Instituto Português de Oncologia¹⁰⁸

O Instituto Português de Oncologia é fundado em 1923, inicialmente denominado Instituto Português para o Estudo do Cancro acomodado provisoriamente no Hospital de Santa Marta em Lisboa, teve como impulsionador de todo o projeto, bem como o cargo de Presidente Francisco Gentil (1878-1964). Os edifícios pertencentes ao Instituto Português de Oncologia de Lisboa (ver Figura 290) situam-se ainda hoje na Estrada de Benfica, nos antigos terrenos da “Casa do Cadaval” pertencentes à *Condessa Emo Capodilista* (D. Maria Henriqueta, filha dos Duques de Cadaval).

O IPO iniciou a sua atividade em 1927, tendo sido construídos vários pavilhões que foram crescendo gradualmente e colmatando as diversas necessidades. Em 1930 o Instituto Português para o Estudo do Cancro passa a designar-se Instituto Português de Oncologia, cria o selo branco, representando o câncer a ser trespassado por uma espada e simbolizando a Luta contra o Cancro (ver Figura 291). Um ano mais tarde, por iniciativa de D. Mécia Mouzinho de Albuquerque (Condessa de Murça) iniciam-se peditórios para a “Comissão Iniciativa Particular de Luta Contra o Cancro” com o objetivo de angariar donativos que colmassem as dificuldades monetárias, teve ainda o apoio de D. Maria Sant’Ana Bénard Guedes, o Prof. Francisco Bénard Guedes, D. Maria Beatriz de Magalhães Colaço, o Prof. Raposo de Magalhães e o Dr. Mário Neves. Em 1941, a proposta do Professor Gentil Martins de criar a “Liga Portuguesa Contra o Cancro” legaliza-se oficialmente, sendo em 1985 considerada Instituição de Utilidade Pública. O trabalho e empenho de Gentil Martins é reconhecido tendo recebido o título de “Membro honorário da Ordem de Benemerência” e mais tarde “Membro Honorário da Ordem de Cristo”. Este promove ainda a “Escola Técnica de Enfermagem” do IPO desde 1940, hoje “Escola Superior de Enfermagem de Francisco Gentil”.

Inicialmente edificou-se o Pavilhão A (dispensário) e que era provido de 4 estações de Raio-X, 2 laboratórios (histologia e microanálise), departamento de diagnóstico radiológico e gabinete de consulta. O segundo pavilhão (B) serviu para integrar consultas específicas e gerais como doenças do aparelho digestivo; ginecologia; otorrinolaringologia, dermatologia e urologia.

Em 1928 o arquiteto Carlos Ramos viaja pela Europa, acompanhado do médico oncologista Marck Anahory Athias (1875 - 1946) com o intuito de adquirir novos recursos e técnicas para a elaboração do projeto do IPO de Lisboa. Carlos Ramos valorizou de forma

¹⁰⁸ Fontes: www.monumentos.pt e <http://www.ipolisboa.min-saude.pt/>

particular a Fundação Curie, em França. O “Pavilhão C” mais conhecido por “Pavilhão Rádio” é projetado pelo Arquiteto Carlos Ramos (1897-1969) entre 1927-33. Em 1931 começam as obras do Pavilhão do Rádio reservado aos serviços de radioterapia e o laboratório de física de radiações inaugura em 1933¹⁰⁹. Em 1935 a Comissão Administrativa dispensa o trabalho de Carlos Ramos e coloca o arquiteto alemão Hermann Distel (1875-1945) especializado em edifícios hospitalares com a colaboração de Albert Speer (1905-1981). Em 1948 inaugura o “Bloco Hospitalar” do edifício Central, obra do Arquiteto Hermann Distel (1875-1945). Em 1950 edifica-se a capela contendo uma escultura de Nossa Senhora das Graças da autoria de Leopoldo de Almeida. Em 2008 o Pavilhão do Rádio torna-se edifício classificado como Interesse Municipal¹¹⁰, sendo em 2012, Monumento de Interesse Público e fixada a respetiva Zona Especial de Proteção¹¹¹.



Figura 290 – Fachada do edifício, e Pavilhão Central (2015).

¹⁰⁹ O Pavilhão Rádio projetado por Carlos Ramos concebeu uma Sala de Rádio, sendo a primeira da Europa a seguir as normas de proteção estabelecidas no II Congresso Internacional de Radiologia no ano de 1928 em Estocolmo.

¹¹⁰ Edital n.º 94/2007, de 3-01-2008, publicado no Boletim municipal n.º 724.

¹¹¹ Em Anúncio n.º 13620/2012, DR, 2.ª série, n.º 206.

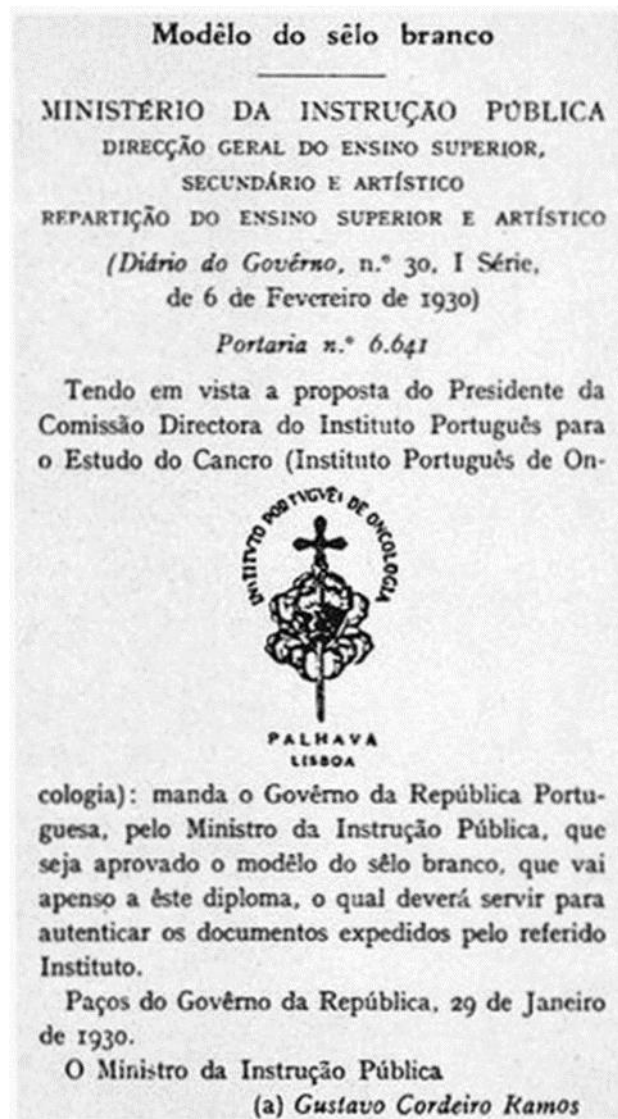


Figura 291 – – Modelo do Selo Branco do IPO, (fonte: <http://lh3.googleusercontent.com>).

Os três Murais policromos alusivos à Madame Curie e Pierre Curie, Alegoria ao IPO e Roentgen são da autoria de Martins Barata (1899-1970). Situam-se no Hall do Pavilhão Central, junto à atual administração e foram executados a têmpera de caseína no ano de 1952 (ver Figura 292 e 293). No painel alusivo à Madame Curie e Pierre Curie, Martins Barata escolheu como cenário o laboratório (ver Figura 294 e 295). A figura feminina (Madame Curie) encontra-se sentada enquanto ele (Pierre Curie) lhe segura a mão, sobre estes um anjo esvoaça cheio de Luz, simbolizando o êxito das descobertas do casal.

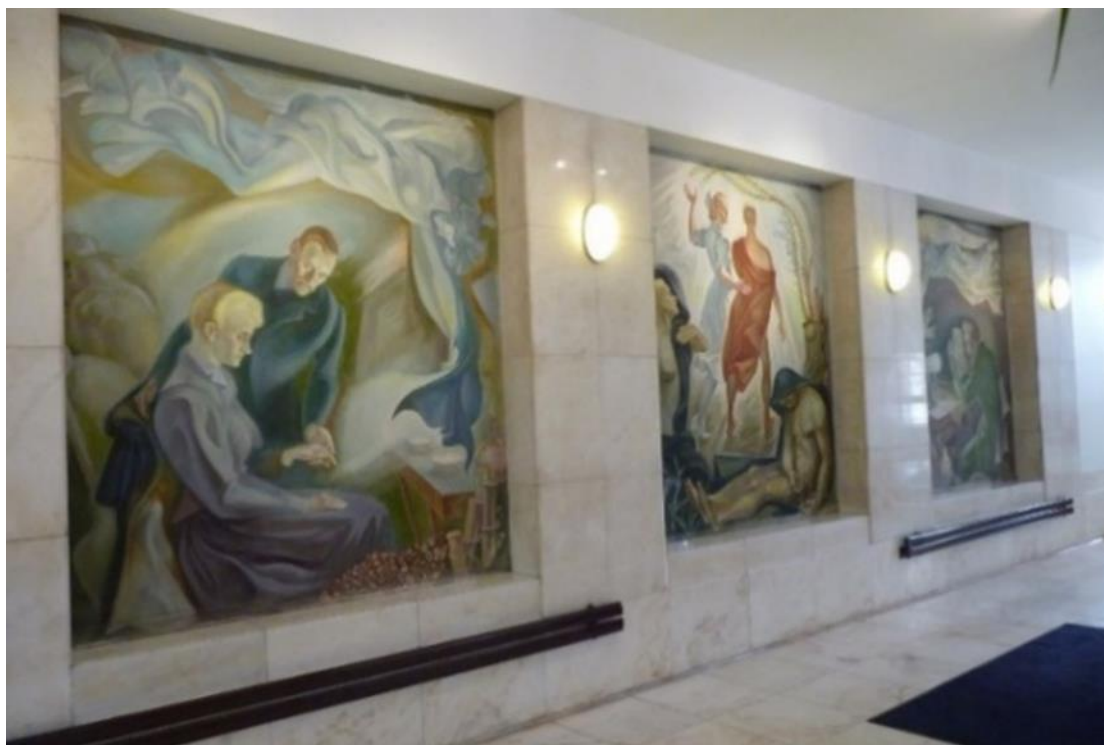


Figura 292 – Vista geral do Hall do pavilhão central, onde se encontram as três pinturas.



Figura 293 – Pormenor da pintura com a assinatura do autor e data de execução (2015).



Figura 294 – Painel alusivo à Madame Curie e Pierre Curie (2015).



Figura 295 – Imagem da Madame Curie e seu marido Pierre Curie (fonte: <http://luxebatmag.com>).

Marie Curie (1867-1934) foi a primeira mulher a doutorar-se e a lecionar numa Universidade. Uma época em que apenas os homens frequentavam a Universidade. Em 1894 Marie conhece Pierre Curie (1859-1906) e casa no ano seguinte, tornando-se Madame Curie com quem tem duas filhas. As pesquisas realizadas pelo casal levaram a descoberta de dois novos elementos químicos radioativos: o polônio, que ganhou este nome em homenagem ao país natal de Marie, e o rádio. A *Unio Internationalis Contra Cancrum* (União Internacional Contra o Cancro) comemora a descoberta do casal Curie em 1898, condecorando-os com uma medalha (ver Figura 296). Em 1903 o casal Curie recebe o prémio Nobel de física pela descoberta dos dois elementos químicos junto com Henry Becquerel e que iniciou os estudos sobre a radioatividade. Em 1906 Marie enviúva, mas continua a estudar radioatividade e substitui o marido na universidade Sorbonne, em Paris. Em 1911 recebe outro prémio Nobel (desta vez em química), pelas suas pesquisas com o rádio, tornando-se a primeira pessoa, a ganhar duas vezes o prémio Nobel¹¹².

¹¹² Fonte: www.britannica.com e www.nobelprize.org.

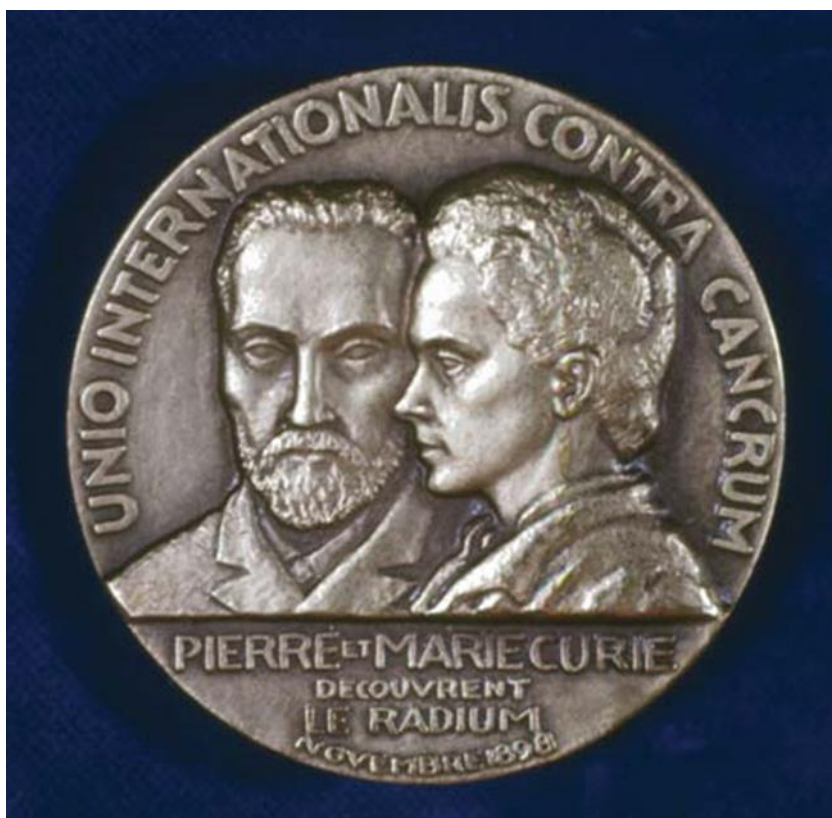


Figura 296 – Pierre e Marie Curie representados numa medalha, da *Unio Internationalis Contra Cancrum* (União Internacional Contra o Câncer) comemora a descoberta do rádio do casal Curie em 1898.

No painel com uma Alegoria ao IPO, ao centro da composição surgem duas figuras em direção à luz (Salvação), uma enfermeira que encaminha uma outra figura um doente (que perdeu o cabelo) e que se depara envolta por um manto vermelho. No plano inferior esquerdo uma figura feminina envolta por um manto escuro (negro), mostra um seio saudável, enquanto o outro seio (possivelmente perdido) encontra-se tapado. No canto inferior direito uma outra figura também de manto escuro, segura nas mãos espinhos. Simbologia da angústia vivida nomeadamente em doentes com carcinoma (ver Figura 297).



Figura 297 – Mural com uma Alegoria ao IPO¹¹³ (2015).

¹¹³ IPO: Instituto Português de Oncologia.

No painel alusivo ao físico Wilhelm Conrad Röntgen, sentado a observar a mão através de um tubo de raios catódicos e sobre ele um anjo a esvoaçar, como a auxiliar na descoberta do Raios-X, (ver Figura 298).



Figura 298 – Pintura alusiva ao físico Wilhelm Conrad Röntgen que em 1895, descobriu o raio-X (2015).

A descoberta dos Raios-X por Röntgen ocorre em 1895. Este investigou a possibilidade de existir propagação dos raios catódicos fora do tubo. Röntgen após várias experiências percebeu que o tubo emitia, além dos raios catódicos, um outro raio e denominou-o de raios X "strahlen-x". Röntgen levantou um disco de chumbo com a expectativa de ver a sombra do disco e viu não só a sombra do disco, mas também os ossos de sua mão. Mais tarde expôs a mão de sua esposa Bertha Röntgen durante 15 minutos à radiação, colocou do lado oposto uma chapa fotográfica. Ao observar a chapa viam-se os contornos dos ossos da mão (com um anel) - a primeira radiografia da história (ver Figura 299). A imprensa noticiou o facto com destaque na primeira página do jornal vienense "Die Presse" a 5 de janeiro de 1896. Röntgen recebeu o primeiro Prémio Nobel de Física, em 1901, pela descoberta que significava na física e uma revolução no diagnóstico médico.¹¹⁴



Figura 299 – Imagem da mão de Anne Bertha Röntgen (descoberta dos raios x) e do físico Wilhelm Conrad Röntgen, (fonte: <http://www.oncologiacentenario.com.br>).

¹¹⁴ Fonte: www.nobelprize.org.

3.6.4 Ministério das Finanças¹¹⁵

O edifício do Ministério das Finanças foi construído após o terramoto do 1º de novembro de 1755. Edificou-se em substituição da Alfândega Nova de D. Manuel I, que substituíra a Alfândega Velha de D. Dinis e destinado à Alfândega de Lisboa pelo Marquês de Pombal. Voltou a ser reconstruído, após sofrer um incêndio, altura em que deixa de ser o antigo Terreiro do Paço passando a chamar-se Praça do Comércio¹¹⁶. Em 1940, Duarte Pacheco por ordem de Salazar, manda alterar e transformar o edifício, passando a chamar-se Palácio das Finanças (ver Figura 300). O edifício foi alvo de diversas alterações que ficaram a cargo do arquiteto Pardal Monteiro, nomeadamente no seu interior. No claustro uma fonte em pedra com forma de obelisco coroado por uma esfera armilar, na base esculturas (dragões e grifos) de Maximiano Alves (ver Figura 301). A escadaria é decorada com baixos-relevos de Leopoldo de Almeida, estatuaria de Álvaro Brée e os murais de Joaquim Rebocho (1912-) (ver Figura 302).



Figura 300 – Fachada do edifício (2015).

¹¹⁵ Fonte: Secretária-geral Ministério Finanças em www.sgmf.pt (Acedido a 2 abril 2016).

¹¹⁶ Nome atribuído como agradecimento aos donativos dos comerciantes para a obra.



Figura 301 – Claustro com obra de pedraria (fonte), obelisco coroado por uma esfera armilar e base decorada com esculturas (dragões e grifos), obra de Maximiano Alves. (fonte: <http://www.grandatlas.pt>).



Figura 302 – Painéis murais situados na Escadaria Nobre, da autoria do pintor Joaquim Rebocho (1950-54). O conjunto simboliza as atividades nacionais que concorrem para as finanças públicas. (Imagem cedida pelo Ministério das Finanças).

No edifício do Terreiro do Trigo, lê-se sobre a porta principal a seguinte inscrição: *“Para segurar a abundância do pão aos moradores da sua nobre e leal cidade de Lisboa e desterrar dela a impiedade dos monopólios”*. Neste local encontram-se a Alfândega de Lisboa, designada por Direção Regional Contencioso e Controlo Aduaneiro de Lisboa, a Direcção-Geral das Alfândegas e dos Impostos Especiais sobre o Consumo. Tem ainda uma Biblioteca com Arquivo e Museu Histórico. À entrada da Biblioteca uma lápide com a seguinte inscrição: *800 Anos de Serviços Aduaneiros / Foral da Cidade de Lisboa 1 maio de 1179*. Junto ao Salão Nobre, lambris de azulejos (setecentistas) com cenas de descarga, medição, armazenagem e despacho de trigo.

A 5 de julho de 1952, foi inaugurada a “Exposição histórica das finanças”, comemorando um século e meio da criação do Ministério da Fazenda, bem como os vinte anos Salazar como Ministro das Finanças. Para a exposição vieram peças do Museu dos Coches, do Museu de Arte Antiga, do Palácio da Ajuda, do Museu da Cidade e do Palácio da Mitra. Expuseram-se diversas informações sobre as finanças nacionais, onde se incluíram os diversos departamentos do Ministério das Finanças (Fazenda Pública, Alfândegas, Junta de Crédito Públicos, Instituto Nacional de Estatística, Casa da Moeda).

Os painéis murais de Joaquim Rebocho foram executados entre 1950-54 e encontram-se a decorar a Escadaria Nobre. O conjunto polícromo simboliza as atividades nacionais que concorrem para as finanças públicas (ver Figura 303). No painel lateral esquerdo estão representadas as atividades da “terra” ligadas à agricultura (ver Figura 304). Na sua parte inferior, observam-se duas figuras masculinas musculadas a trabalhar (com um martelo pneumático/broca). Ao centro, duas figuras masculinas semeiam (sementes) e atrás outra empurrando um carro de bois; seguido de várias figuras a trabalhar a terra. No topo, como pano de fundo o aqueduto das Águas Livres (simbolizando a importância deste na distribuição da água).

O painel da direita é uma síntese das atividades do mar, onde se representou mais uma vez várias figuras masculinas musculadas a trabalhar na recolha e pesagem do peixe; ao centro duas figuras femininas (varinas) a transportar peixe e sal em canastras (ver Figura 304).

O painel central constitui uma alegoria à família, enquadrada por elementos do trabalho material e espiritual e pela figura simbólica da harmonia entre as classes; circundando a harmonia vêem-se as diferentes fases de fabricação da moeda: fundição, laminagem, cunhagem; e por baixo o pescador, a ceifeira e o trabalhador rural, que simbolizam as

atividades materiais. No lado oposto, as figuras do médico, do juiz, do jurisconsulto e do engenheiro; ao centro a família sobressai como motivo de fundo (ver Figura 305).



Figura 303 – Pormenor dos três Painéis murais alusivo, as atividades nacionais que concorrem para as finanças públicas (Imagem cedida pelo Ministério das Finanças).



Figura 304 – O painel da esquerda representa as atividades da terra e o painel da direita é uma síntese das atividades do mar; (Imagem cedida pelo Ministério das Finanças).



Figura 305 – O painel central constitui uma alegoria à família, enquadrada por elementos do trabalho material e espiritual, encimado pela figura simbólica da harmonia entre as classes. Circundando a harmonia vêem-se as diferentes fases da fabricação da moeda: fundição, laminagem, cunhagem, e por baixo daquela figura distinguem-se o pescador, a ceifeira, e o trabalhador rural, que simbolizam as atividades materiais. No lado oposto aparecem as figuras do médico, do juiz, do jurisconsulto e do engenheiro. E ao centro em baixo a família sobressai como motivo de fundo; (Imagem cedida pelo Ministério das Finanças).

3.6.5 Palácio da Justiça (Figueiredo, Bandeira, & Gonçalves, 2016)

O edifício situa-se na rua Marquês de Fronteira, em Lisboa. O projeto foi concluído em 1962, pelos arquitetos Januário Godinho de Almeida e João Henrique de Melo Breyner Andresen. Inicialmente o projeto contemplava quatro edifícios, tendo, no entanto, se edificado apenas os edifícios do Tribunal Cível e dos Tribunais de Polícia e de Execução de Penas. O edifício foi inaugurado em 1970 (ver Figura 306). Raul Lino foi o seu coordenador artístico, tendo colaborado com diversos artistas, tais como Jorge Barradas, Júlio Resende, Querubim Lapa, Joaquim Correia, Adelaide Lima Cruz, Barata Feyo, Manuel Lapa, Amândio Silva, Artur Bual, Guilherme Camarinha, António Duarte, António Paiva, Domingos Soares Branco, Eduardo Sérgio, Euclides Vaz, Fernando Fernandes, Gustavo Bastos, João Cutileiro, Leopoldo de Almeida, Maria Manuel Madureira, Martins Correia, Augusto Virgílio Domingues, Valadas Coriel, Carlos Almado, João Charters de Almeida, Severo Portela e Martins Barata. O edifício contém inúmeras obras de arte, nomeadamente pintura (fresco, óleo, madeira), escultura (bronze, mármore), cerâmica (azulejo) e tapeçaria. Os murais são da autoria de Martins Barata e Severo Portela. O mural da autoria de Martins Barata, possivelmente de 1970¹¹⁷, situa-se na sala de audiências da 3ª vara cível e é uma pintura policroma alusiva ao “Mestre de Avis” (ver Figura 307). O mural de Severo Portela, situado na sala de audiências da 5ª vara cível representa “O Constitucionalismo e a sua estrutura jurídica”.

¹¹⁷ Até à presente data não foi autorizada a sua visita bem como fotografar as respetivas pinturas.



Figura 306 – Fachada do edifício (Palácio da Justiça).



Figura 307 – D. João, Mestre de Avis, regedor e defensor do reino. Estudo e maquete para o mural no Palácio de Justiça de Lisboa, com 3.18 m por 5.14 m, situado na 3ª Vara. Pintura de Martins Barata (1970) (fonte: <http://www.tribop.pt/MB/murais/m00/m30.jpg>).

Refira-se que D. João I, décimo Rei de Portugal e Mestre de Avis, nasceu em Lisboa em 1357, filho do Rei D. Pedro I e de Teresa Lourenço, filha de comerciantes. D. João I teve, desde cedo, uma educação a cargo do comendador-mor da Ordem de Avis. Em 1383, D. João I de Castela casa com a infanta D. Beatriz, e no seguimento da morte do Rei D. Fernando, Portugal entra em guerra com Castela e devida à instabilidade de sucessão no reino, surge uma crise de dinastia. Mestre de Avis, com o apoio de João das Regras e D. Nuno Álvares Pereira, derrota D. João I de Castela, na batalha de Aljubarrota e é declarado rei de Portugal em 1385, pelas Cortes de Coimbra. Em 1387, D. João I, Mestre de Avis, casa com a filha do Duque de Lancastre, D. Filipa, com quem teve dez filhos. Foi uma figura importante da história de Portugal e que tal como o Infante D. Henrique, teve um papel relevante na época dos descobrimentos. Foi ainda nomeado Governador da Ordem de Cristo e que ajudou na conciliação das ordens militares e religiosa com a Casa Real Portuguesa. Em 1433, D. João I morre, tendo sido sepultado no Mosteiro de Santa Maria da Vitória da Batalha. A Ordem de Avis é considerada das mais antigas Ordens Portuguesas. Pensa-se que teve início numa confraria de cavaleiros para proteger D. Afonso Henriques. Existem parecenças entre a Cruz de Avis com a Cruz de Calatrava (ambas com pontas em Flor de Lis), tendo sido introduzida na bandeira portuguesa e permanecendo durante um século. Em 1910, com a implementação da República, a Real Ordem Militar de São Bento de Avis é extinta. Porém, em 1917, de forma a condecorar os vários militares portugueses que participaram na Grande Guerra (1914-1918), procedeu-se à recuperação da Ordem com uma nova terminologia, “Ordem Militar de Avis”, permanecendo até aos dias de hoje¹¹⁸.

¹¹⁸ Fonte: <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=179> (Acedido a 6 de novembro de 2016).

3.7 Edifícios de Exceção

3.7.1 Diário de Notícias* ¹¹⁹

O edifício situa-se na Avenida da Liberdade e foi construído de raiz para acolher o jornal DN em 1936 da autoria de Pardal Monteiro (1897-1957) e que contou ainda com a colaboração do seu sobrinho (ver Figura 308). O edifício com escritórios, tipografia e distribuição foi inaugurado em 1940 pelo Presidente da República Óscar Carmona e o Diretor do DN, Dr. Augusto de Castro. O edifício, recebeu no mesmo ano, o Prémio Valmor e em 1986, é classificado como imóvel de interesse público. Considerado uma obra de arte a nível arquitetónico e simbólico, foi o primeiro edifício a ser edificado de origem para funcionar como jornal com novos materiais e decorações.



Figura 308 – Fachada do edifício, (2015).

* Exceção (edifício não público)

¹¹⁹ Fonte: www.cm-lisboa.pt/equipamentos/edificio-do-diario-de-noticias; www.patrimoniocultural.pt/ e www.dn.pt (Acedido a 12 de Janeiro 2015).

Na fachada, recorreu-se ao grafismo, a janelas grandes e ao “farol” ou “lanterna da Torre” - uma torre alta e facetada, coberta de janelas e no seu topo, um motivo luminoso, alcançado por um prisma hexagonal. No interior, enriquecido por três pinturas murais da autoria de Almada Negreiros, executadas em 1940, na entrada do edifício (hall e vestíbulo principal)¹²⁰ com os temas: Planisfério, Mapa de Portugal e Alegoria à imprensa escrita. O DN foi desde os seus primórdios em 1864¹²¹ um dos jornais de referência, com duas secções, reportagem e edital, coordenado pelo jornalista Eduardo Coelho e o tipógrafo Tomaz Quintino Antunes. Contou com colaboradores e escritores de renome como Ramalho Ortigão, Eça de Queirós e Pinheiro Chagas, entre outros. Era um jornal acessível tendo sido o primeiro de venda ambulante.

Em 1895, introduziu uma nova grafia de Rafael Bordalo Pinheiro, alusiva ao Carnaval, e em 1900, tendo como Diretor Alfredo Cunha, colabora de forma assídua com uma elite de artistas que analisavam a atualidade. Foi alvo de censura, devido a publicações de apoio ao movimento para a restauração da democracia, tendo sido alvo de represálias. António Ferro colaborou com o DN, nomeadamente nas “conversas com Salazar”, onde procurou com mestria e inteligência justificar as suas ideologias. Em 1930, publica mesmo uma entrevista a Adolf Hitler. Contou com a colaboração de artistas como Almada Negreiros e que publicou vários textos, desenhos humorísticos e conferências nas suas instalações (ver Figura 309).

¹²⁰ O espaço era utilizado para o atendimento ao público.

¹²¹ Inicialmente situava-se na Rua dos Calafates.



Figura 309 – Almada Negreiros, em conferência no interior do Jornal Diário de Notícias (fonte: <http://static.globalnoticias.pt>).

Dos três murais de Almada¹²², dispostos no edifício, um situa-se no balcão de atendimento onde se encontra o *mapa-múndi* com 54 m². Representa a simbologia dos quatro elementos da vida (água, fogo, terra e ar) e dos doze signos do zodíaco. Ostenta aspetos de flora, fauna e etnias bem como avicultura e elementos marinhos, e ao centro Neptuno, ao alto o Frio e o Vento com tritões e ninfas. (ver Figura 310 e 311). À direita deste, o mural de 18 m² com a representação do “mapa de Portugal” e as quatro estações (ver Figura 312). Na entrada, o mural dedicado à Alegoria à imprensa escrita onde se pode ler um verso de Camões: QUEM NÃO SABE ARTE NÃO NA ESTIMA CAMÕES LUSIADAS CANTO V 97 (ver Figura 313).

¹²² Sem autorização para fotografar.



Figura 310 - O Mapa-mundo, representando a simbologia dos quatro elementos da vida (água, fogo, terra e ar) e dos doze signos do Zodíaco. Ostenta aspetos de flora, fauna bem como exemplares de cada raça dispersos pelo Mundo. E ainda avicultura, elementos marinhos, ao centro encontra-se representado Neptuno, e ao alto o Frio e o Vento com tritões e ninfas. (fonte: <https://www.google.pt>).



Figura 311 – Pormenor do mural representando no “Mapa-múndi” o Neptuno segurando uma caravela portuguesa; (fonte: <http://3.bp.blogspot.com>).



Figura 312 – Mural representando do *mapa de Portugal* e as quatro estações; (fonte: <http://www.citi.pt>).



Figura 313 – Mural dedicado à Alegoria à imprensa escrita, como a inscrição: QUEM NÃO SABE ARTE NÃO NA ESTIMA CAMÕES LUSIADAS CABNTO V 97; (fonte: <http://lh3.googleusercontent.com>).

Após a Revolução de 74, é nacionalizado, ficando a cargo da direção simpatizantes de esquerda, entre os quais o escritor José Saramago. Em 1991, é privatizado e mais tarde a Lusomundo, com Mário Bettencourt Resendes e Edson Athayde, mantêm o estatuto de jornal de referência a nível nacional. Recebeu vários prémios, como a medalha da Cidade de Lisboa, pelo seu centenário, e em 1982, o Prémio Europa. Em 2014, nas comemorações dos 150 Anos, exibiram-se 46 imagens por 19 locais simbólicos de Lisboa. O Media Lab¹²³ do DN tem programas ao dispor da comunidade, visitas guiadas e *workshops*.

¹²³ <http://medialab.dn.pt>.

3.7.2 Gare Marítima de Alcântara* ¹²⁴

Em 1932, Salvador Sá Nogueira, Administrador Geral do Porto de Lisboa, apresenta a Duarte Pacheco a necessidade em criar um porto condigno. Assim, em 1933 o projeto de melhoramento e ampliação do Porto de Lisboa incluía três gares marítimas, sendo a terceira circunscrita à zona do Cais do Sodré e que ficou sem efeito. Em 1935, Porfírio Pardal Monteiro, responsável pelo projeto das gares, visita a Europa com o intuito de analisar edifícios com semelhantes necessidades, prática recorrente na época, aquando da execução de edifícios públicos de grande envergadura. Somente em 1938, Salazar concede a sua ordem de construção.

A Gare Marítima de Alcântara e a Gare Marítima da Rocha do Conde d' Óbidos foram projetadas entre 1934-36 por Pardal Monteiro (1897-1957) com a colaboração do seu sobrinho e supervisionada pelo Ministro de Obras Públicas Duarte Pacheco (1900-1943). Colaboram ainda Eduardo Rodrigues de Carvalho nomeado engenheiro chefe da Delegação das Obras de Construções das Gares Marítimas. Como refere Almeida (2009), em 1934, Salvador Sá Nogueira orientou o I Congresso da União Nacional, onde realiza a exposição: “O Porto de Lisboa e a Nação” apresentando as funcionalidades dos respetivos portos (regional, comercial, industrial e turística) e em 1936 ocorre em Lisboa o I Congresso Nacional de Turismo, onde Augusto Cid Perestrelo expõe a comunicação “Portos e Gares Marítimas”, defendendo a ideia de executar uma Gare no Cais do Sodré, valorizando a zona e construindo para a sua desobstrução a Rua do Arsenal, uma vez que considerava a Gare de Alcântara supérflua e sem condições para receber navios de grande porte, devido à profundidade exigida (12,20)¹²⁵. No entanto, devido à Celebração do Duplo Centenário da Fundação e da Restauração de Portugal, foi determinado avançar com as obras das Gares, sendo o projeto da Gare de Alcântara o mais completo até a data. Em 1938, a DGEMN formalizava o contrato com a empresa de construção (estrutura em betão armado) da Estação de Alcântara.

O Porto de Lisboa deveria espelhar o melhor de Portugal, criando conforto, beleza e modernidade aliado às funcionalidades necessárias dos portos, como embarque e receção de passageiros, bagagem e mercadorias. As gares eram repartidas por andares com zonas restritas

* Exceção (edifício não público)

¹²⁴Fontes: www.patrimoniocultural.pt/; www.cm-lisboa.pt/equipamentos/gare-maritima-de-alcantara;
www.monumentos.pt; www.patrimonio.pt

¹²⁵ Em 1935 no congresso internacional de navegação realizado em Bruxelas, estipulou-se uma profundidade mínima de 12,20 metros para a atracagem de navios de grande porte.

aos passageiros de 3º classe, que incluíam os emigrantes. A Gare Marítima de Alcântara (ver Figura 314) não ficou concluída para a Celebração do Duplo Centenário, sendo inaugurada a 17 de julho de 1943, sem grande destaque e apenas com a receção do navio “Serpa Pinto” pertencente à Companhia Colonial de Navegação¹²⁶.

O interior da Gare Marítima de Alcântara é decorado com oito painéis murais policromos da autoria de Almada Negreiros executados entre 1943-1945 (ver Figuras 315, 316). Estão situados no segundo piso, na sala de espera dos passageiros, e encontram-se dois trípticos com a representação de temas historicistas como a lenda da Nau Catrineta e temas descritivos sobre a atividade do cais do Rio Tejo (zona ribeirinha). Dois painéis isolados (sobre a porta), um com uma alegoria ao Portugal rural e outro com a representação do milagre da praia da Nazaré¹²⁷. Os murais e os temas utilizados agradaram às personalidades mais esclarecidas da época, facto que garantiu nova encomenda para a Gare Marítima da Rocha do Conde d’Óbidos.



314 – Fachada do edifício, Gare Marítima de Alcântara (2015).

¹²⁶ Fonte: *Gares marítimas - Alcântara e Rocha Conde d’Óbidos*, APL - Administração do Porto de Lisboa, S.A.; depósito legal 285751/08.

¹²⁷ Tema abordado na época com o painel “Nazaré, Ex-Voto do Mar Português” no Museu de Arte Popular.



Figura 315 – Os oito murais de Almada Negreiros (2015).

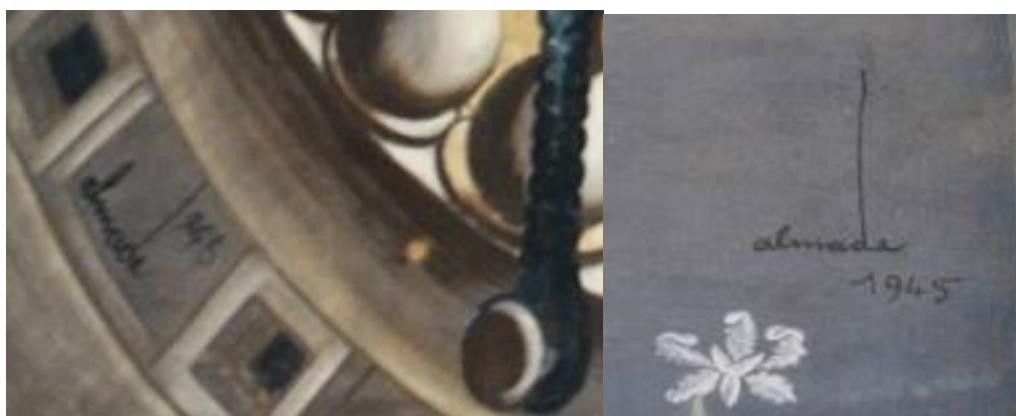


Figura 316 – Pormenor do painel com a assinatura do autor e data de execução da obra (Almada, 1945) (2015).

Almada Negreiros reproduzi-o no tríptico da lenda da Nau Catrineta, romance popular de Almeida Garrett e onde colocou a inscrição: LÁ VEM A NAU CATRINETA QUE TRAZ MUITO QUE CONTAR. O romance é alusivo à época dos Descobrimentos, onde se desvenda os medos e incertezas das viagens dos marinheiros portugueses. No primeiro painel, Almada expõe vários marinheiros receosos e sentados em volta de uma mesa no convés da nau, onde se observa uma travessa com solas de sapatos (simbolizando a fome). Ainda sobre a mesa presenciam-se cartas, dados, um tambor e espadas (forma de passar o tempo). No centro do painel surge o capitão com um óculo e o gajeiro procurando (a salvação) em terra. Almada coloca duas figuras, o diabo e a morte que surgem pairando atrás das velas da nau (ver Figura 317).



Figura 317 – Painel mural (620X350cm), representando Capitão e gajeiro procuram areias de Portugal e as sombras do diabo e da morte (2015).

No segundo painel, Almada realça a fé, o amor à família e à pátria. Em primeiro plano surge em destaque a figura de um Anjo da Guarda, que tem nas mãos uma espada de três gumes. Expõe no canto superior direito em tons claros e suaves (realçando as cenas) as três filhas do capitão, um pouco mais abaixo um cavalo emproado com grande cauda e crina (ver Figura 318). Relembrando a Nau Catrineta:

*Também vejo três meninas, debaixo de um laranjal.
Uma sentada a coser, outra na roca a fiar,
A mais formosa de todas, Está no meio a chorar.
Dou-te o meu cavalo branco, Que nunca houve outro igual.
Guardai o vosso cavalo, Que vos custou a ensinar.*



Figura 318 – Paineil mural (620X350cm), representando um Anjo da guarda protege a nau (2015).

O terceiro painel representa a chegada da Nau Catrineta “...*que tem muito que contar...*”. No canto superior esquerdo, Almada expõe um Anjo idêntico ao do painel anterior, aqui surge triunfante pisando o diabo (Satanás) enquanto a Morte foge. Ao centro do painel observa-se o capitão abraçando as três filhas, em volta vários marinheiros tendo um deles uma sanfona e todos em festa. Almada representa ainda figuras do povo (vendendo fruta) e da burguesia como o casal (ele de chapéu e fato e ela com véu na cabeça e luvas nas mãos) situados no canto inferior esquerdo (ver Figura 319).



Figura 319 – Painel mural (620X350cm), representando A Chegada da nau, com o Capitão, rodeado de marujos, a abraçar as três filhas; (2015).

O painel sobre a porta representa o milagre da praia da Nazaré, alusivo á lenda de D. Fuas Roupinho salvo pela Virgem da Nazaré do embuste veado. No topo da composição surge a cavalo D. Fuas Roupinho¹²⁸, em frente da Virgem da Nazaré e o Menino, ambos coroados, surgem no céu numa nuvem circular sobre uma serpente que come uma maçã. Observa-se o veado a cair no precipício. Na praia a chegada de dois pescadores e duas figuras femininas cozem as redes de pesca, próximo destas um pescador descansa à sombra de um barco. O painel contem no topo a legenda: D. FUAS ROUPINHO 1ºALMIRANTE DA ESQUADRA DO TEJO (Ver Figura 320).

¹²⁸ Almada Negreiros desenhou um cavaleiro semelhante ao do painel, para a capa do n.º 3 da Revista Panorama de 1941.



Figura 320 – Painel mural (620X350cm), representando D. Fuas Roupinho salvo pela Virgem na praia da Nazaré, com a legenda: D. FUAS ROUPINHO 1º ALMIRANTE DA ESQUADRA DO TEJO (2015).

No tríptico alusivo à Cidade de Lisboa e à zona ribeirinha, Almada colocou no topo a inscrição: QUEM NÃO VIU LISBOA NÃO VIU COISA BOA. No primeiro painel encontram-se três mulheres a transportar carvão do navio para terra. Ao fundo reproduziu o Aqueduto de Águas Livres (ver Figura 321). No segundo painel patenteia mastros, utensílios de marinheiros e barcos de pesca (traineiras). Ao fundo, entre algumas casas, o Palácio de Óbidos em Lisboa (ver Figura 322). No terceiro painel Almada representa três varinas, duas contam o peixe e uma outra de pé com uma canastra à cabeça. Ao fundo observam-se habitações, um elétrico e o Castelo de S. Jorge e a Sé de Lisboa (ver Figura 323). O painel sobre a porta representa um típico piquenique em dia de romaria. Com seis figuras debaixo de um pinheiro, sentadas a comer e a conversar, uma vendedeira e um casal (um marinheiro e uma rapariga) a namorar, junto a uma igreja - cenário inspirado nos versos de Cesário Verde. O painel tem a legenda: Ó TERRA ONDE EU NASCI (ver Figura 324).



Figura 321 – Painei mural (620X350cm), representando varinas descalças a transportar carvão (2015).



Figura 322 – Painel mural (620X350cm), representando Mastros, utensílios de marinheiros, barcos sendo um deles chamado Tejo, ao fundo o Aqueduto de Águas Livres (2015).



Figura 323 – Painel mural (620X350cm), representando Varinas dividindo o peixe e como pano de fundo o Castelo de S. Jorge e a Sé de Lisboa (2015).



Figura 324 – Painel mural (620X350cm), representando um piquenique em dia de romaria (2015).

As Gares encontram-se hoje fora das rotas de viagem, resultante do progresso e da necessidade em reduzir o tempo das viagens. São utilizadas maioritariamente para embarque e receção de mercadoria. Classificado como edifício de interesse público, promovem-se visitas guiadas pelo Porto de Lisboa, (sendo necessária à sua marcação prévia e com um mínimo de 10 pessoas). Com a colaboração do guia Manuel Loureiro que com grande entusiasmo e simpatia divulga os seus conhecimentos deste património. Os grupos mais frequentes são as escolas do ensino secundário e grupos Sénior.

3.7.3 Gare Marítima da Rocha do Conde D' Óbidos*

A Gare marítima da Rocha do Conde d' Óbidos é um prolongamento da Gare Marítima de Alcântara (ver Figura 325). Ambas projetadas entre 1934-36 por Pardal Monteiro. O porto de Lisboa servia assim de cartão-de-visita aos estrangeiros que entrassem em Portugal. A Gare Marítima da Rocha do Conde d' Óbidos serviu também de embarque das tropas portuguesas para o Ultramar durante a Guerra Colonial, sendo esta (na época) restrita à Companhia Colonial de Navegação.



Figura 325 – Fachada do edifício, Gare Marítima da Rocha do Conde D'Óbidos (2015).

As gares ficaram concluídas em 1940, ambas com pinturas murais da autoria de Almada Negreiros e que geraram alguma polémica e controvérsia, sendo ainda mais acentuado no caso da gare do conde d'Óbidos (representando a emigração e os saltimbancos, temas que o regime de Salazar não queria abordar, nomeadamente aos turistas que chegavam a Portugal), tendo sido hipotecada a destruição dos referidos painéis, por personalidades afetas ao Regime¹²⁹. Facto que não ocorreu, pois no período da Guerra Colonial, Salazar necessitava

* Exceção (edifício não público)

¹²⁹ Em 1946 o painel de Júlio Pomar no Cinema Batalha no Porto fora destruído por gerar demasiada polémica, junto de personalidades do Regime.

aparentar abertura política. Assim como do apoio de João Couto (1892- 1968)¹³⁰ ao trabalho de Almada.

A Gare, inaugurada a 19 de junho de 1948, usufruía na sala de embarque de uma decoração mural policroma executada entre 1946/49 da autoria de Almada Negreiros. São dois trípticos com a temática alusiva à vida Lisboaeta ribeirinha e aos trabalhos marítimos e portuários, com a partida dos emigrantes, a contrastar, um imaginário de saltimbancos e arlequins de inspiração cubista que espelham a influência de Picasso nas obras de Almada (ver Figura 326 a 328).



Figura 326 – Os dois trípticos de Almada Negreiros (2015).



Figura 327 – Pormenor do painel com a assinatura do autor e data de execução da obra (Almada, 46-49) (2015).

¹³⁰ Diretor do MNAA e Presidente da junta de Belas Artes.



Figura 328 – Pormenor do painel com a assinatura do autor e data de execução da obra (Almada, 47-49) (2015).

No tríptico alusivo à vida do cais, Almada representa duas classes distintas, figuras do povo (varinas, pescadores, saltimbancos) e da burguesia. No primeiro painel, observa-se num primeiro plano, figuras dentro de um barco (umas de xaile na cabeça e outras com sombrinha). A figura masculina de boina e cachimbo na boca conduz o barco, junto deste um rapaz, segura uma rede de pesca. Verifica-se ainda um chapéu com fita que cai na água. Num plano mais recuado, um edifício com uma janela aberta, onde se vê uma pequena mesa redonda, sobre ela uma toalha branca, uma jarra de flores e um livro. No cimo do edifício, uma varanda com balaústre e um casal a contemplar a paisagem (o quotidiano domingueiro no Tejo). Ao fundo uma traineira (ver Figura 329).



Figura 329 – Paineil mural (720X380cm), intitulado “Passeio de domingo no tejo”¹³¹ (2015).

¹³¹ Catálogo *Gares Marítimas/Maritime Stations - Alcântara e Rocha do Conde D'Óbidos* APL – Administração do Porto de Lisboa, S.A.

No segundo painel observa-se num primeiro plano duas figuras dentro de um barco a remos, a figura feminina segura o remo e a masculina segura uma rede de pesca (possível camaroeiro). Seguido de duas figuras (varinas), uma sentada e outra de pé segurando uma canastra na cabeça, é ainda visível uma bilha dentro da canastra. Ao fundo um barco amparado por várias estacas de madeira (possivelmente em construção) (ver Figura 330).



Figura 330 – Painel mural (720X380cm), representando Varinas e pescadores (2015).

No terceiro painel, Almada recria saltimbancos e trapezistas a atuarem para a população que presenciar. Num primeiro plano, surgem três figuras dentro de um barco contendo no casco pintado uma estrela de cinco pontas (semelhante a um pentagrama). As figuras vestem roupa colorida (alusiva ao espetáculo) e uma das figuras toca tambor. Ao centro da composição outras três figuras, uma bailarina, um contorcionista e um malabarista que exhibe uma representação com facas e bolas. Sobre estes uma trapezista suspensa por cordas (ver Figura 331).



Figura 331 – Painel mural (720X380cm), representando Saltimbancos e funâmbulos no cais (2015)

No tríptico alusivo aos trabalhos marítimos e portuários, Almada elege retratar o tema da emigração, colocando no cais figuras que se despedem dos que partem. Representa mais uma vez duas classes distintas, figuras do povo e da burguesia. Na zona inferior do painel presenciamos duas figuras (que se abraçam) com vestes simples (xaile, lenço na cabeça e socas) e junto um casal e uma criança debaixo de uma sombrinha trajam fatos elegantes, como saia e casaco *blazer*, chapéu alto ou com fita e sapatos de salto alto (ver Figura 332). No segundo painel, Almada expõe figuras dentro do navio com ar carregado de incerteza; no cais novamente figuras da burguesia ostentando um chapéu de rede com decoração de cisne e figuras do povo despidas de adereços (ver Figura 333). No terceiro painel, Almada representa um estaleiro com uma figura a transportar carvão (ver Figura 334).



Figura 332 – Painel mural (720X380cm), representando a partida de emigrantes (2015).



Figura 333 – Painel mural (720X380cm), representando emigrantes dentro do paquete (2015).

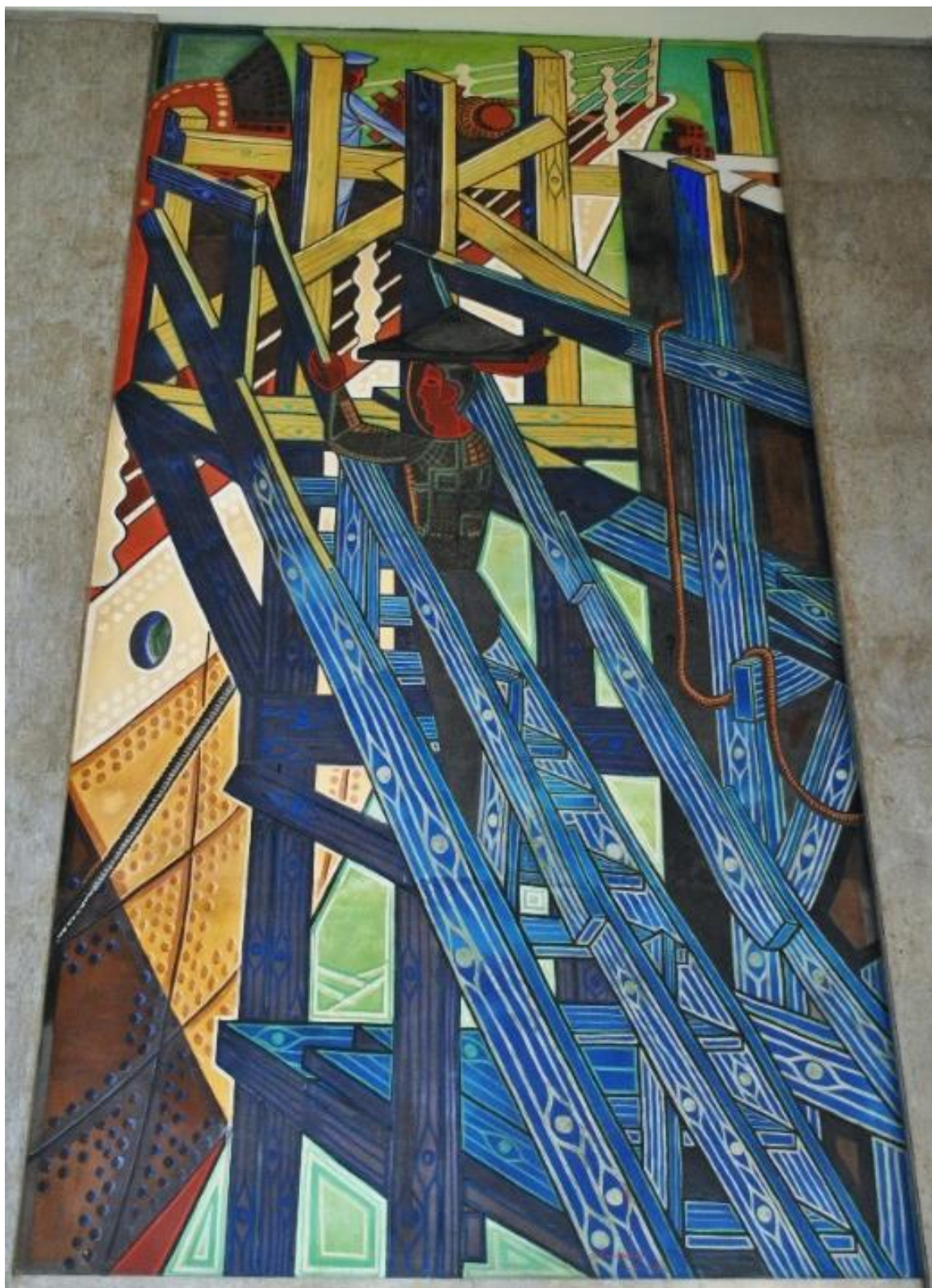


Figura 334 – Painel mural (720X380cm) representando um Estaleiro, com uma figura a transportar carvão (2015).

Vários autores pronunciaram-se sobre as pinturas murais das Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde d' Óbidos, à época e nos dias de hoje. São pinturas significativas no seu tamanho, cor, grafismo e simbolismo. Para José Augusto França “as propositadas pinturas da nossa solidão” (França, 1983, p. 381), citado por Sapega (2012, p.129). Para Raquel Henriques da Silva Almada “ultrapassa tudo o que os jovens [neo-realistas] viriam a realizar, pelo impacto da dimensão e da sua implantação num lugar eminentemente público, sobretudo pela emoção trágica que as constitui, pressentindo-se uma vontade quase incontida de grito que, da angústia dos emigrantes, se estende, por contaminação, à alegria do passeio do domingo” (Silva, 2008, p. 42), citado por Sapega (2012, p.129). Para Ellen Sapega, “Nos murais que pintou para as duas gares marítimas, Almada Negreiros invoca e reorganiza algumas imagens tradicionais da memória coletiva nacional e, nesta prática de trabalhar dentro e fora do imaginário coletivo, faz com que uma encomenda se torne uma verdadeira obra. O êxito destes murais reside, assim, na sua capacidade de exprimir a qualidade de uma cultura “vernácula” que consiste, sobretudo, em comunicar uma sensação “viva” (coloquial e presente) da experiência” (Sapega, 2012, pp.129-130).

O programa Zip-Zip, transmitido a 24 de maio de 1969 na RTP, teve um papel importante como veículo de memórias e de reconhecimento artístico, nomeadamente do artista Almada Negreiros. Durante o programa, Almada foi entrevistado e surpreendido com uma exposição sua no Teatro Villaret e que continha reproduções dos seus trabalhos mais expressivos (Gares Marítimas, Retrato de Fernando Pessoa, entre outros). Ainda hoje, grande parte dos portugueses desconhece o verdadeiro papel que vários artistas (durante o Estado Novo) tiveram na transformação da Cidade de Lisboa e que permanecem espalhados pelos diversos espaços públicos da mesma. Almada Negreiros, pelo número significativo de exemplares, foi sem dúvida dos mais relevantes (Sapega, 2012).

3.8. Bibliografia dos Artistas

3.8.1 Pintores

3.8.1.1 Almada Negreiros¹³²

José Sobral de Almada Negreiros nasceu em 1893 em São Tomé e Príncipe. Filho de António Lobo de Almada Negreiros e de Elvira Sobral de Almeida Negreiros. O seu pai era natural de Aljustrel e foi tenente de cavalaria e administrador do concelho de São Tomé. A sua mãe era natural de São Tomé e Príncipe e herdara uma fortuna paterna, mas morreu em 1896, tinha Almada apenas três anos. No ano de 1900, o seu pai é nomeado para se encarregar do Pavilhão das Colónias na Exposição de Paris, altura em que Almada e o seu irmão vieram estudar para o colégio jesuíta em Lisboa.

Almada Negreiros tornou-se num artista ímpar e multidisciplinar no que concerne às artes plásticas, sendo inovador na pintura, no desenho e na escrita. Embora não tendo estudado em Belas Artes, como outros da sua época, é considerado um futurista e as suas obras tiveram uma expressão significativa tanto a nível plástico como intelectual:

“Almada era “um «provocateur», um homem que realizou uma série de intervenções públicas caracterizadas, sobretudo, pela sua vontade de chocar os gostos pacatos da burguesia da sua época, fazendo com que a sociedade portuguesa despertasse para as realidades sócio-culturais dos tempos modernos.” Almada tinha uma (...) vontade incansável de renovar o discurso artístico do seu país.” (Sapega, 1992, p.7)

Iniciou-se em 1912, participando na I Exposição do Grupo de Humoristas Portugueses e em 1913 realiza a sua primeira exposição individual, concretizada numa exposição de caricaturas e onde se aproxima de Fernando Pessoa. Mais tarde, em 1915, ambos trabalharam na revista literária “Orpheu” e “Portugal Futurista” (1917), onde Almada se estreia como novelista escrevendo de forma muito própria *Salimbancos*, *A Engomadeira* e *K4 O Quadrado Azul*.

Em 1919 viaja até Paris, onde trabalha como empregado de mesa e bailarino de cabaret. Escreve o poema *Histoire du Portugal par Coeur*, renovando-se como humorista e

¹³² Fonte: [www.infopedia.pt/\\$almada-negreiros](http://www.infopedia.pt/$almada-negreiros) in *Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico*, Porto Editora, 2003-2016 (Acedido a 7 de fevereiro de 2016)

poeta. Ao nível da pintura aperfeiçoa a técnica recriando imagens de elegantes Pierrôs e Arlequins.

Em Portugal, colabora como artista plástico e literário e coopera de forma ativa no *Diário de Lisboa* (desde 1921), onde publica diversos textos e desenhos humoristas, bem como na revista “Contemporânea” onde escreve o poema em prosa *A Invenção do Dia Claro* na editora “Olissipo” de Fernando Pessoa e culminando com o romance *Nome de Guerra*, escrito em 192, mas somente publicado cerca de 10 anos mais tarde (Sapega, 1992).

Mais tarde viaja até Madrid à procura de trabalho. Vive em Madrid alguns anos, onde se sente em casa, apadrinhado pelo grupo de *Gomez de la Serna*, com quem colabora e expõe, obtendo ainda encomendas para o Cinema *San Carlos* e para a Cidade Universitária de Madrid. Regressa a Portugal em 1932 (França, 1991).

Almada casa em 1934 com a pintora Sarah Affonso em Lisboa, com quem tem dois filhos José e Ana Paula. Foi um artista multifacetado e impulsionador executando obras de pintura a óleo, frescos, decorações incisas, vitrais, tapeçarias e mosaicos. Foi ainda um excelente desenhador, conferencista, crítico, novelista, poeta e até bailarino. Transmitiu nos seus diversos “papéis” e obras um ambiente de exaltação, de renovação plástica e poética do pós-guerra, com atrevimento e inteligência, i.e., um “(...) interventivo e humorista. Sendo um artista completo de carácter forte, polémico e inteligente teve um papel impulsionador nas alterações de mentalidades artísticas.” (França, 1991, p. 9).

Privilegiou do convívio de personalidades como Amadeu de Souza Cardoso e Santa Rita, facto patente na maturidade que obteve e espelhou nas suas obras a nível plástico e poético. Verifica-se ainda a influência de Picasso, nomeadamente na introdução do cubismo e na exploração de linhas e planos (Cerqueira, 2009).

Elabora ainda, em 1940, para o *Diário de Lisboa* três pinturas murais policromas com os temas: Planisfério, Alegoria à imprensa escrita e Mapa de Portugal (casos de estudo) e para a Igreja de Fátima, as pinturas murais do altar-mor e do Batistério (casos de estudo), os vitrais e Mosaicos. Entre 1943-1949, realiza os frescos das Gare de Alcântara (casos de estudo) com oito painéis murais, dois trípticos e dois painéis isolados alusivos à zona ribeirinha e da Nau Catrineta. Para a Gare da Rocha do Conde d’Óbidos, executa dois trípticos alusivos à vida do cais. Em 1954 pinta Fernando Pessoa (Restaurante *Irmãos Unidos*, Lisboa). De 1957 a 1961 elabora as decorações incisas para a Cidade Universitária de Lisboa (casos de estudo). Em 1959 concretiza uma Tapeçaria para o Hotel Ritz em Lisboa e entre 1968-69 projeta o seu último painel inciso “Começar” para a FCG (caso de estudo).

Recebeu diversos prémios ao longo da sua carreira como o Prémio Columbano SPN em 1942, o Prémio Domingos Sequeira em 1946, o Prémio Nacional das Artes, SNI em 1959, o Prémio extraconcurso/Exposição Gulbenkian em 1957 e o Prémio Diário de Notícias em 1966. Vem a falecer em 1970 em Lisboa com 77 anos de idade.

A obra de Almada Negreiros deixa uma marca incontornável e até epistemológica do modernismo. Inclui um múltiplo conjunto de trabalhos plásticos e literários, marcados e cultivados em diversas direções nas múltiplas formas de comunicação. A sua atividade marcou toda uma geração e que ainda hoje cria ao observador um impacto de extrema relevância. Para as comemorações dos seus 120 anos, criaram-se entre outros, espetáculos de teatro, visitas guiadas às suas intervenções na arte pública, leituras, exposições, tertúlias, um colóquio internacional na FCG, ciclos de filmes e ainda um monumento a edificar no novo espaço da Ribeira das Naus com base num desenho do artista. No âmbito desta Tese, refira-se o exemplo já criado de uma aplicação móvel intitulada “A Lisboa de Almada”, onde é possível percorrer as cerca de 30 obras do autor, via percursos pedonais ou transportes públicos e de acordo com a localização do visitante.

3.8.1.2 *António Soares*¹³³

António Soares nasceu em 1894 em Lisboa. Inicia a sua carreira artista como ilustrador e embora sem formação académica, torna-se num artista multidisciplinar com obras de relevância. Executa diversas obras em pintura a óleo, desenho à pena, a lápis, a carvão, a guache e de pintura mural. Realiza ainda trabalhos como cenarista, arquiteto decorador de filmes e ilustrador de diversos livros. Conviveu com personalidades como Almada Negreiros, Jorge Barradas, Stuart de Carvalhais, Canto da Maia e Cristiano Cruz, entre outros.

Recebeu diversos prémios e condecorações nacionais e internacionais, onde se destacam as exposições internacionais de Vincennes e Artes e Técnicas de Paris, ocorridas em 1929 e 1937 e o grande prémio Columbano em 1935 e 1948.

Em 1937, simultaneamente com outros artistas internacionais como Picasso, Vlaminck, Dufly, Van Dongen, Maurice Denis, E. Vuillard e Dunoyer de Segonzac, é contemplado na Exposição Internacional de Paris com o "Grand Prix" de Pintura. Ainda, nas exposições da SNBA recebe diversas Medalhas de Ouro tanto em pintura como em desenho e em 1939 ganha a Medalha de Honra da Grande Exposição Internacional de Nova York.

Teve um papel significativo no Pavilhão de Portugal, com a pintura mural "Os Mareantes". É convidado a expor o quadro intitulado "Portugal my Country", no Pavilhão das Ciências e das Artes (na primeira Bienal de S. Paulo) e em 1952 no Ateneu de Sevilha. Foi condecorado pelo Governo Português com o oficialato de Santiago de Espada em 1958 e em 1961, é eleito vogal da Associação Nacional de Belas Artes.

Executou pinturas murais em ambientes escolares, como na atual Escola Secundária Dr. Solano de Abreu; na antiga Escola Industrial e Comercial de Abrantes, que em 1958 recebe os painéis coloridos com frases dos "Lusíadas"; na Escola Secundária Ferreira Dias no Cacém, com o painel temático de 1964, representando figuras humanas segurando bandeiras com os diversos símbolos dos cursos lecionados na antiga Escola Técnica de Sintra; e na Escola Básica Raúl Lino, com os murais alusivos aos "Ofícios de Alcântara" (objeto de estudo).

O seu trabalho encontra-se representado no Museu Nacional de Arte Contemporânea, no Museu Soares dos Reis, no Caramulo, no Museu José Malhoa, no Palácio Nacional de Queluz, no Palácio da Assembleia Nacional, nos Paços Patriarcal de Lisboa e Ducal de Vila Viçosa e em coleções particulares em Portugal e no estrangeiro.

¹³³ Fonte: www.mestreantoniosoaes.org/biografia.html (Acedido a 22 de fevereiro de 2015)

Deixa assim uma marca incontornável como artista, tendo a sua atividade plástica alvo de estudo e interesse por Júlio Dantas, Adriano de Gusmão, Alfredo Pimenta, Correia da Costa e Sousa Pinto¹³⁴. Morreu em 1978 com 84 anos em Lisboa. Nas comemorações dos 100 anos (1995) do nascimento do pintor, o seu irmão Américo Soares e o pintor Jaime Isidoro, realizaram uma exposição na Galeria Alvarez do Porto e no Museu de Arte Contemporânea do Funchal.

¹³⁴ Diário de Notícias, 3 de março de 1962.

3.8.1.3 Carlos Botelho¹³⁵

Carlos António Teixeira Bastos Nunes Botelho nasceu em Lisboa em 1899. Foi um artista multifacetado e trabalhou como desenhador, ilustrador, caricaturista, ceramista e pintor, sendo mais conhecido como autor de banda desenhada. Frequentou a ESBAL, mas decidiu ir para Paris onde ingressa na Academia de Chaumière e depois de Colarossi.

Mais tarde colabora na *ABC zinho*, como desenhador de banda desenhada; no DN no apêndice “Sempre Fixe” e “Ecos da Semana” e nas revistas “Crónica Cinematográfica” e “Notícias Ilustrado”.

Alguns dos seus trabalhos foram alvo de censura. Temas e conteúdos menos favoráveis, provenientes do estrangeiro ou mesmo nacionais eram advertidos. Carlos Botelho decide colocar nos seus desenhos um mocho, de forma a assinalar a sua revolta, embora de uma forma prudente. Sob a direção de António Ferro e ao serviço do SNI, veio a ter um papel propagandístico do regime, tendo ainda sido encarregado pela conceção dos pavilhões de Portugal, nas diversas missões oficiais. Este facto permitiu o contacto com outros artistas internacionais e auferir novas inspirações para seu trabalho, descobrindo novos cenários e técnicas.

Em 1930, expôs pela primeira vez no Salão dos Independentes em Lisboa, tendo mais tarde exposto em diversos salões nacionais e internacionais, como em Paris, Londres, Veneza e Brasil, onde veio a receber na primeira edição o Prémio “Portugueses de São Paulo e Rio” e na terceira edição uma Menção Honrosa. Em 1933 participou como assistente de realização de Cottinelli Telmo, no primeiro filme português “A Canção de Lisboa”. Foi um dos artistas do modernismo português e executou diversas obras expressivas e significativas; a título de exemplo refira-se os murais da Sala das Beiras no Museu de Arte Popular, o painel cerâmico (azulejo) da Avenida Infante Santo em Lisboa e inúmeros quadros e tapeçarias com imagens de Portugal, nomeadamente da Cidade de Lisboa.

Veio a falecer em 1982 com 83 anos em Lisboa. Em 1998, foi conferido pela CML, o Prémio Municipal de Pintura – a melhor Pintura sobre a Cidade, com telas onde o pintor perpetuou a cidade com imagens da costa do Castelo. Em 1999, a Fundação Arpad Szenes-

¹³⁵ Fonte: [www.infopedia.pt/\\$carlos-botelho](http://www.infopedia.pt/$carlos-botelho) in *Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico*, Porto Editora, 2003-2016 (Acedido a 7 de março de 2016)

Vieira da Silva realiza uma exposição retrospectiva de pintura, comemorando o centenário do seu nascimento.

3.8.1.4 Daciano da Costa¹³⁶ (Rato, 2002; Martins, 2006)

Daciano Henrique Monteiro da Costa natural de Lisboa nasceu em 1930. Estudou na Escola de Artes Decorativas de António Arroio entre 1943-48 e mais tarde na ESBAL, onde conclui-o o curso de pintura em 1961. Recebeu o prémio Constantino Fernandes e o Prémio Escolar Ferreira Chaves, onde obteve nota máxima em 1962. Iniciou os seus trabalhos no atelier do pintor e arquiteto Frederico George em 1947 e em 1959 funda o atelier Daciano da Costa, posteriormente vem a torna-se num *designer* de interiores e um dos primeiros em Portugal.

Decorou os espaços emblemáticos dos interiores da Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa (1960-61) (objeto de estudo), da Biblioteca Nacional (1968), do Teatro Villaret (1965), do Casino do Estoril (1967), do Centro Cultural de Belém (1992), da Fundação Gulbenkian (2001) e da Casa da Música. Teve o privilégio de colaborar com outros arquitetos como Pedro Cid, Alberto Pessoa e Ruy Atouguia.

Concebeu ainda diversos desenhos para mobiliário metálico produzido de forma industrial, gerando uma inovação significativa. Trabalhou para a Metalúrgica da Longra e foi ainda fundador da empresa Risco - Projetistas e Consultores de Design.

Desenvolveu diversas atividades como docente (a nível particular) desde 1954, tendo sido convidado em 1961/2 para assistente da ESBAL, mas sem se concretizar. Mais tarde, em 1977, é novamente convidado a lecionar para o Departamento de Arquitetura da ESBAL. Em 1992 criou e dirigiu a primeira licenciatura em Arquitetura de Design em Portugal. Em 1998 é convidado como Professor Catedrático para a Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa e em 2002 coordena o primeiro mestrado em design na mesma faculdade. Recebeu em 2004 o título de Doutor Honoris Causa, pela sua contribuição e obra no desenvolvimento do Design em Portugal.

Daciano da Costa, em colaboração com Francisco Vasconcelos, pintou dois murais no Salão Nobre da Universidade de Lisboa (caso de estudo), com a temática alusiva à divisa da Universidade de Lisboa, *Ad Lucem*. Estas pinturas adquirem uma relevância expressiva por se tratar de uma obra ímpar na sua vida.

¹³⁶ Fonte: Atelier Daciano da Costa, <http://www.atelierdacianodacosta.pt> (Acedido a 15 de março de 2015)

Daciano da Costa veio a falecer em 2005 com setenta e cinco anos na Cidade de Lisboa. Em 2010 a família cede parte do espólio de Daciano da Costa ao Museu MUDE¹³⁷. A respeito da figura de Daciano da Costa, João Martins, refere:

"Tinha uma sensibilidade muito voltada para a dimensão do gesto e da mão, para o diálogo com artesãos e operários, uma sensibilidade de raiz inglesa que tinha aprendido com Frederico George, como quem também aprendeu, através da arquitetura efémera para exposições, um sentido da festa e da comemoração. Dava muita atenção aos aspectos da vida corrente, aquilo que faz parte da vida das pessoas, mas entendendo-a como uma oportunidade de encenação. Sabia quando usar o banal e o trivial, mas também o excepcional." ¹³⁸

¹³⁷ MUDE: Museu do Design e da Moda de Lisboa.

¹³⁸ Notícia do Jornal Público a 19/10/2005 “*Morreu o designer total*”.

3.8.1.5 Domingos Rebelo¹³⁹ (Silva, 2013)

Domingos Maria Xavier Rebelo natural de Ponta Delgada, S. Miguel, nasceu em 1891. Filho de Georgina Augusta Pereira Rebelo e de José Eduardo Rebelo, Guarda-fiscal de S. Miguel. Tinha mais três irmãos, Manuel, José e Maria da Glória. Era proveniente de uma família modesta, onde prevaleciam valores como a família e a religião, conjuntura que influenciou o pintor e estão patentes na maioria das suas obras. Refira-se o quadro *Retrato de Família* de 1937 e que lhe conferiu o Prémio Silva Porto.

Estudou no Instituto Fischer onde adquiriu uma educação tradicional e cristã. Mais tarde ingressou na Escola de Artes e Ofícios Velho Cabral, sendo excelente aluno e expondo seus trabalhos com apenas 13 de idade, em Ponta Delgada. O pintor e diretor da Escola de Artes e Ofícios velho Cabral, Viçoso May, cedo percebeu o potencial de Domingos Rebelo, proporcionando-lhe, em conjunto com os Condes de Albuquerque, subsídio para ir estudar para Paris na Academia Julian. Estudou em Paris entre 1907 e 1913, tendo tido o privilégio de contactar com os mestres Lucien Bonnat e Jobbé Duval, professores que marcaram a sua evolução artística. Domingos Rebelo conviveu ainda com outros pintores de notabilidade internacional como Cézanne, Matisse, Modigliane e ainda pintores portugueses como Amadeu Sousa Cardoso, Santa Rita, Dórdio Gomes e Emmérico Nunes, todos vindos do movimento modernista.

Expôs em diversos salões, tanto em Ponta Delgada como em Lisboa e ainda no Rio de Janeiro, Brasil e em São Francisco, Califórnia. Refira-se a 1º Exposição de *Humoristas Portugueses* realizada em 1912 em Lisboa, onde estiveram também presentes Almada Negreiros, Jorge Barradas, Cristiano Cruz, Canto da Maya, entre outros. Ainda em 1914, no Salão de Primavera da SNBA, exposição conotada de “modernista”, onde Domingos Rebelo participa com os artistas Dórdio Gomes, Mily Possoz, A. Bastos e Henrique Viana.

Casa pela primeira vez com Maria do Carmo Berquó de Aguiar, natural de Ponta Delgada e que morre cedo, tendo Domingos Rebelo homenageado em 1914, retratando-a num óleo sobre tela. Mais tarde, em 1921, casa pela segunda vez com Maria Josefina de Oliveira Correia, natural de Viseu e de quem tem cinco filhos.

¹³⁹ Fonte: Governo Regional dos Açores, <http://srec.azores.gov.pt/dre/sd/115123020401/esdr/escola/historia/carreira.pdf> (Acedido em 13 de dezembro de 2015).

Em 1950, recebe uma bolsa do Instituto da Alta Cultura, ocasião que aproveita para visitar Itália e conviver com outros artistas, onde adquire e aperfeiçoa conhecimento e técnicas, tendo sido notório nos painéis da Igreja São João de Deus (estudo de caso) executados em 1953. Executou múltiplas obras, como escultura em madeira, tapeçarias, cerâmica, desenho, pinturas a óleo e a têmpera e murais e aquando da morte de Sousa Lopes, os frescos do Salão Nobre da Assembleia da República em Lisboa (estudo de caso).

Teve sempre uma grande ligação à sua terra natal, onde foi aluno, professor e diretor da Escola Secundária Domingos Rebelo (atribuída a 1 de janeiro de 1979) e ainda professor de desenho do Liceu Nacional de Ponta Delgada. Colaborou na Revista “Açores” como ilustrador e diretor artístico. Concretizou a cenografia do “Teatro Circo Avenida”, hoje Coliseu Micaelense. Realizou ainda os frescos das salas de audiência dos tribunais de Angra do Heroísmo e de Ponta Delgada e decorou o Palácio do Marquês Jácome Correia.

Em 1922, viaja para os Estados Unidos da América com o objetivo de estudar os Açorianos imigrados. Mais tarde, em 1926 executa a obra os “Emigrantes” e que, segundo Silva (2013, p. 150), pode ser “considerada a pintura icónica da arte açoriana”; Domingos Rebelo, perçetível às dificuldades de alguns jovens pintores açorianos, ajuda-os a vir estudar para Lisboa.

No Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada, existem várias obras de Domingos Rebelo, de temática etnográfica, intitulada “Arte Regionalista”, uma constante na época do Estado Novo e onde se representaram diversos cenários do quotidiano rural e urbano. O museu adquiriu pequenas peças (caricaturas), pinturas a óleo, desenhos a carvão, a pastel e a pena, com diversas paisagens e retratos. Local onde o próprio Domingos Rebelo colaborou e realizou, em 1926, uma “Exposição de Pintura Domingos Rebello” para comercialização das suas obras. Mais tarde, realizaram-se outras exposições em homenagem ao pintor e como pioneiro da Arte Regionalista Açoriana.

Em Lisboa (1943), Domingos Rebelo exerceu também o cargo de Diretor da Biblioteca e do Museu do Ensino Primário em Benfica, sendo ainda Diretor e Vogal da ANBL, entre 1947 e 1970. Em outubro de 1971, expôs as pinturas a óleo “Sopa Económica” e “Vila Franca do Campo”, na Exposição do Grupo de Artistas Portugueses ocorrida no Palácio da Foz.

Recebeu condecorações, como o Prémio Silva Porto, Prémio Rocha Cabral, Prémio Roque Gameiro e a Primeira Medalha da SNBL. Morre a 11 de janeiro de 1975, com 84 anos em Lisboa.

Em 2014, em Ponta Delgada, realizaram-se conferências em memória do pintor. Uma delas no Instituto Cultural, com o tema: “O Humano e o Sagrado na pintura de Domingos Rebelo”. Outra, na Escola Secundária Domingos Rebelo, intitulada “A Cultura Açoriana na obra de Domingos Rebelo”. Nas comemorações do 120º aniversário de nascimento, a Escola Secundária Domingos Rebelo, promoveu uma exposição biográfica do pintor e que incluiu cópias fotográficas das obras mais relevantes. Marcou desta forma a região dos Açores e onde prevalece enquanto memória coletiva. Parte da sua comunidade, identifica-se com as obras do pintor, como um retrato das suas memórias identitárias e atualmente desaparecidas.

3.8.1.6 Domingos Soares Branco¹⁴⁰ (Cid, 2013)

Domingos de Castro Gentil Soares Branco nasceu a 25 de dezembro de 1925 na Cidade de Lisboa. Filho de Maria Helena de Castro Gentil Soares Branco e de António Gentil Soares Branco, engenheiro de profissão. Estudou escultura na ESBAL entre 1944-53, onde beneficiou do contacto com os professores Simões de Almeida (sobrinho) e Leopoldo de Almeida. Inicialmente trabalha como desenhador na Escola Médica de Lisboa e em 1958 como docente da ESBAL, até 1996, onde termina como Professor Jubilado.

Em 1951 recebe o 2º Prémio de Escultura Soares dos Reis promovido pelo então Secretariado Nacional de Informação de Cultura Popular e Turismo. O escultor Domingos Soares Branco foi um inovador de materiais e técnicas, tendo ao longo da sua carreira produzido inúmeras peças (estatuária, baixos-relevos, bustos, entre outras) para diversos monumentos nacionais e internacionais. Decorou e modernizou a via pública e o exterior e interior de vários edifícios.

Em Lisboa, pode-se apreciar a sua obra na Igreja do Santo Condestável, no baixo-relevo alusivo ao Beato Nuno de Santa Maria (1953); sobre a porta dos prédios nº 158 e nº 160 da Avenida do Brasil e no prédio (74-82) da Avenida de Roma, com incisões decorativas (1955) (casos de estudo); no hospital Santa Maria com a escultura de São João Batista (1963) e um sacrário em baixo-relevo (1964); no Estádio da Luz, uma escultura da Águia¹⁴¹ (1965); na Sé, com a escultura do Santo António de Lisboa (1983); e o busto de Francisco Sá Carneiro (1991) no Areeiro.

Entre 1956-58 foi bolseiro do Instituto para Alta Cultura, onde aproveita para conhecer entre outros, países como a França, Itália, Alemanha e Espanha. Colabora com Leopoldo de Almeida no projeto do Padrão dos Descobrimentos de Cottinelli Telmo, produzido em 1940. Em 1971, a CML concede-lhe o Atelier nº1 nos Coruchéus, local onde produziu centenas de obras-primas de excelência e que vieram alterar a paisagem em todo o território nacional.

Doou parte do seu espólio à Câmara Municipal de Mafra, que em 1991 concebe no Complexo Cultural Quinta da Raposa, a Oficina-Museu Soares Branco, em homenagem à obra do artista. Foi um arquiteto inovador nas técnicas e nos materiais, um marco e um inspirador da sua geração e as suas obras transmitem um realismo intenso. Casou com Maria

¹⁴⁰ Fonte: Departamento de Património Cultural da CML, www.lisboapatrimoniocultural.pt (Acedido a 15 dezembro de 2015).

¹⁴¹ A primeira escultura foi executada em pedra e a segunda em cobre soldado com estrutura em aço.

Fernanda da Cruz Valente e vem a falecer no dia 4 de dezembro de 2013, com 87 anos em Lisboa.

3.8.1.7 Eduardo Anahory (*Borges, 2010*)

Eduardo Fortunato Jaime Anahory nasceu a 18 de dezembro em 1917 em Lisboa, filho de Maria de la Concepcion Illana (1880-?) de origem Espanhola e de Mimon Abohbot Anahory (1875-?) de origem judaica.

Em 1920, o seu pai em colaboração com o escritor Rocha Martins, inauguram a revista “ABC” e mais tarde (1921-1933) a “ABC zinho” e “Senhor Doutor”, onde participa até 1939. Colabora ainda com a revista “Ilustração Portuguesa”, contactando com artistas ilustradores como Carlos Botelho (1899-1982), Cottinelli Telmo (1897-1948), Stuart de Carvalhais (1887-1961), entre outros. Eduardo Anahory tem uma vivência desde cedo com o meio das artes, tendo colaborado com seu pai, em 1931 na revista “ABC zinho”, onde realiza quatro ilustrações “a esgrima”, “o box”, “o rugby” e “a luta”. Entre 1936 a 1939, trabalha como ilustrador da revista “O Senhor Doutor”, que tinha o objetivo de “educar” as crianças portuguesas, com uma linguagem simples e um propósito moral. Refiram-se os exemplos “Migalhas também é pão” (1937) ou “Desobediência castigada” (1938). A personalidade de Eduardo Anahory foi-se moldando, assim como os contactos que privilegia com diversos artistas (pintores, arquitetos e escritores) ilustres, como Jorge Amado (1912-2001) e Vinícius de Moraes (1913-1980).

Frequentou a ESBAL (1935-1937) no curso de Arquitetura, mas em 1937, pede transferência para a Escola de Superior de Belas do Porto. Por motivos de doença, interrompe o curso, ficando sempre por o concluir. Continua como ilustrador e coopera com o Jornal “O Primeiro de Janeiro” (1938-1940).

Em 1939 é incluído na equipe de António Ferro para a exposição de Nova Iorque, como assistente da equipa de “pintores decoradores”. Na *World's Fair* tem o privilégio de contactar com arquitetos de notabilidade internacional, como Óscar Niemeyer (1907- 2012), conhecendo uma nova a linguagem – vanguardista - da arquitetura nacional. Em 1940 colabora na Exposição do Mundo Português, como pintor decorador, com Roberto Araújo, Fred Kradolfer, Thomaz de Mello, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emmerico Nunes, José Rocha, Estrela Faria e Paulo Ferreira, onde executa o mural alusivo à Música, Canção e Dança. Trabalha ainda na área do *design* gráfico, ilustrando a capa do Guia Oficial da Exposição do Mundo Português.

Em seguida, viaja para o Brasil, onde contata com diversos artistas e arquitetos, crescendo como artista, cenógrafo e arquiteto, vindo a colaborar com Óscar Niemeyer.

Progridiu nomeadamente na arquitetura moderna, no desenho de edifícios e mobiliário, recorrendo a materiais como o ferro e a madeira. A título de exemplo refira-se a casa de férias Aiola na Arrábida, o Café Restaurante Vává em Lisboa e o edifício da Fundação Calostre Gulbenkian.

Em 1945, regressa a Portugal e conhece Maria Reyna Lima Leal Baüimberg (1921-?), casando pouco depois. O casal viaja para Paris, onde Eduardo se dedica às artes gráficas e à cenografia, colaborando com Louis Jouvet e como decorador na Companhia *Théâtre de l'Athénée*. Em 1949, colabora também com a Companhia Portuguesa de Bailado “Verde Gaio”, no *Théâtre des Champs-Élysées*.

Novamente em Portugal é integrando na equipa do arquiteto Jorge Segurado na adaptação do Pavilhão das Artes e Indústrias à função de Museu de Arte Popular no ano de 1948 (objeto de estudo) e onde colabora com Thomaz de Mello, Manuel Lapa, Carlos Botelho, Estrela Faria, Paulo Ferreira. Executa o mural “Trás os Montes - Cruzeiro de Portugal, Granito e Céu”. Colaborou ainda como ilustrador nas revistas “Panorama”, “Ver e Crer” e nas Exposições de Arte (1948-49).

Divorcia-se de Maris Baüimberg em 1958 e vai viver com a pintora Maria Inês Carmona Ribeiro da Fonseca (1926- 1995)¹⁴² até 1964, tendo o casal colaborado em conjunto no “Porto Restaurante”, realizado na Exposição Universal de Bruxelas em 1958, onde realizam um painel de azulejos (revestindo uma das paredes *ondulantes* do exterior) e uma pintura mural (na sala de jantar).

Casa novamente em 1969, com a atriz Graça Lobo e de quem tem uma filha em 1970, mas esta união dura apenas mais três anos. Após a revolução do 25 de abril, volta a colaborar em obras no Brasil e Angola, regressando a Portugal em 1984 e onde organiza uma Exposição de Pintura na Galeria de Arte do Casino de Estoril. Morre em 1985 com 67 anos, vítima de doença oncológica em Lisboa.

¹⁴² Neta do General Óscar Carmona.

3.8.1.8 Estrela Faria (*França, 1974, 1991; Borges, 2010*)

Estrela da Liberdade Alves Faria, natural de Évora, nasceu em 1910. Estudou na ESBAL e em Paris. Usoufrui de uma bolsa de estudos pelo Instituto de Alta Cultura para aperfeiçoar as técnicas da pintura a fresco e de cerâmica e esteve ativa até 1976. Colabora na Exposição do Mundo Português¹⁴³ e realiza uma pintura mural alusivo ao Alentejo para o MAP, o mural da alegoria ao cinema no cinema Alvalade e o mural da sala dos reservados da BNP, entre outros. Foi mestre na escola António Arroio e seguiu carreira na ESBAL. Em 1940, concorre no Concurso de Montras do Chiado (Rua Garrett) promovido pelo SPN/SNI e onde participam artistas nacionais e internacionais, elaborando a montra da sapataria Ónix com o mural intitulado “Dance, mas não canse”, ganhando o segundo prémio. Recebeu ainda o Prémio Columbano em 1945. Morre em 1976 com 66 anos em Lisboa.

¹⁴³ Fonte: DGPC, <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70949> (Acedido a 15 abril de 2016).

3.8.1.9 *Henrique Franco*¹⁴⁴

Henrique Franco de Sousa natural do Funchal, nasceu em 1883. Estudou na ESBAL durante quatro anos. Em seguida foi para Paris completar a sua formação artística, onde se instala como o seu irmão o escultor Francisco Franco. Em conjunto colaboram com os pintores Dórdio Gomes e Alfredo Miguéis no grupo “Os Cinco Independentes”. É perceptível a influência de Monet e Cézanne, nas suas obras designadamente na escolha de temas e cores. Em 1920 regressa à Madeira, onde realiza diversas pinturas. Ao longo da sua carreira realiza ainda desenho, gravura, pintura a óleo e pequenos fresco. Destaca-se o fresco apresentado na Igreja Nossa Senhora de Fátima em Lisboa (a Via Sacra – caso de estudo). Morre em 1961 com 78 anos em Lisboa.

¹⁴⁴ Fonte: [www.infopedia.pt/\\$henrique-franco](http://www.infopedia.pt/$henrique-franco) in *Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico*, Porto Editora, 2003-2016 (Acedido a 7 de fevereiro de 2016).

3.8.1.10 Joaquim Rebocho¹⁴⁵

Joaquim da Costa Rebocho nasceu em 1912. Foi discípulo de Sousa Lopes. Pintor essencialmente de índole académica, não tendo deixado obra individual de grande relevância. Conhecido essencialmente pelos painéis do Salão Nobre da Assembleia da República, onde colaborou com Domingos Rebelo (Cunha, 2004) e na Igreja do Sto. Contestável, onde cooperou com Portela Júnior (casos de estudo).

¹⁴⁵ Fonte: Assembleia da República, www.parlamento.pt (Acedido a 30 de maio de 2015).

3.8.1.11 Lino António¹⁴⁶

Lino António da Conceição nasceu em Leiria em 1898. Filho de Lino António da Conceição e de Maria do Carmo Pereira Dias da Conceição. Cunhado de António Gonçalves Mattoso, e ainda tio e padrinho do historiador José Mattoso. Casou com Maria Helena de Noronha Tudela e teve três filhos. Era um artista reservado, simples e que não gostava de sobressair, como refere José Mattoso em entrevista gravada a 22 de julho de 2015.

Lino António concluiu o Curso de Desenho Ornamental da Escola Industrial de Domingos Sequeira. Mais tarde, estuda na ESBAL e em 1915, transfere-se para a Escola de Superior de Belas Artes do Porto. Em 1949 realiza provas de conclusão do Curso Superior em Pintura. Colaborou no atelier de Narciso Costa e foi discípulo de João Marques de Oliveira.

Lino António foi um artista completo e multifacetado, trabalhando em diversos suportes (vitral, mosaico, cerâmica, tapeçaria, pintura a óleo e pintura mural). Elaborou uma panóplia de trabalhos religiosos, decorativos ou historiados e as diversas encomendas que obteve foram na sua maioria para edifícios públicos. São exemplos os frescos e vitrais do Salão Nobre da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e da Câmara Municipal da Covilhã. Executou os vitrais do pórtico da Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa e os vitrais do Tribunal de Seia. Produziu os painéis de cerâmica para a Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, para o Pavilhão do Corpo de Alunos do Colégio Militar, bem como para o Instituto de Higiene e Medicina Tropical. Pintou a óleo o friso da sala do Presidente da Assembleia da República. Realizou ainda os frescos do átrio principal da BNP e os frescos do arco triunfal e da varanda do coro da Igreja de Nossa Senhora de Fátima (casos de estudo).

Recebeu diversos prémios e medalhas, como a medalha de honra na Exposição Internacional de Sevilha em 1929, na Exposição Colonial de Paris em 1932, conquistando ainda o Prémio Rocha Cabral em 1943.

Teve o privilégio de cooperar com vários artistas como Narciso Costa, Luís Fernandes, Américo Durão, Querubim Lapa e Cargaleiro. Teve também um papel como pedagogo e docente na Escola Industrial e Comercial da Marinha Grande, onde lecionou Desenho Geral e ainda como professor de Desenho Mecânico da Escola Industrial de Machado de Castro, em Lisboa. Aliou sempre o papel de pedagogo ao papel de artista, participando em diversas

¹⁴⁶ Fonte: Assembleia da República, www.parlamento.pt (Acedido a 18 de fevereiro de 2016) e Universidade do Porto, sigarra.up.pt (Acedido a 24 de novembro de 2015)

exposições, nomeadamente na grande exposição do Mundo Português em 1940, altura em que é convidado a lecionar, e como diretor da Escola de Artes Decorativas António Arroio.

Deixa-nos inúmeras obras, de uma plasticidade particular, da segunda geração de modernistas em Portugal. Em 1968, com 70 anos, ausenta-se da direção da Escola António Arroio e trabalha no seu ateliê, até sofrer um acidente vascular, morrendo pouco depois em 1974 com 76 anos em Lisboa.

3.8.1.12 *Luís Dourdil*¹⁴⁷

Luís César Pena Dourdil Dinis, natural de Coimbra, nasceu a 8 de novembro de 1914, filho de Tudela e Norberto Dourdil. Foi artista gráfico e pintor por vocação e talento, tendo ao longo da sua obra criado uma conceção da figura humana e do abstrato, recorrendo a linhas trabalhadas nas transparências em tons pasteis e com uma grande noção de espaço e arquitetura. Em 1935, começou a expor na Exposição de Arte Moderna, ainda como autodidata, tendo vindo a receber diversos prémios e estando hoje a sua obra patente vários locais como galerias e museus. Refira-se o Museu da Cidade de Lisboa, a FCG e o Museu de Serralves no Porto, entre outros.

Influenciado pela pintura de Jacques Villon, trabalhou e aperfeiçoou as suas técnicas no seu atelier em Lisboa. Realizou em 1945 o mural com 25 m² para o hall do Laboratório Sanitas e que se encontram atualmente no Museu da Farmácia (objeto de estudo); o mural (esgrafitado) com 16 m² do antigo Cinema Império e o mural do Café Império com 48 m² de 1955 (ambos objetos de estudo); e o mural com 50 m² do Restaurante Panorâmico de Monsanto em 1971. Entre muitas outras obras do pintor refira-se ainda o quadro da “Peixeira Sentada” de 1960. De 1957 a 1963, foi membro da direção da SNBA e em 1964 membro do seu Conselho Técnico. Foi também júri da FCG na 1ª Exposição de Artes Plásticas.

De acordo com a entrevista realizada e gravada a 12 de maio de 2016 a Luís Fernando Dourdil (filho), menciona as amizades que viveram e partilharam os ambientes académicos e de convívio – a Brasileira no Chiado – como um dos locais de eleição. Refiram-se Hogan, Martins Correia, Bual, Lagoa Henriques, Marcelino Vespeira, Sá Nogueira e Fernando Carvalho Seixas e ainda o escritor Sousa Tavares e Mário Soares e sua esposa. No fim da sua carreira chegou a ser convidado para executar uma pintura para uma estação do Metropolitano de Lisboa, mas que acabou por recusar. Em 2014, durante a comemoração do seu centenário é homenageado pela CML, em colaboração com a SNBA e o Museu da Farmácia, tendo-se realizado tertúlias e visitas às obras do pintor, nomeadamente o mural “Recuperar a Memória” no Café Império e que tinha sido alvo de conservação e restauro. Dourdil, um apaixonado pela arte (desenho e formas), foi vítima de ataque cardíaco, morrendo em 1989 com 75 anos de idade.

O empenho da família na musealização das suas obras está patente nas pontes que têm estabelecido com *e.g.* a CML e a Casa-Museu Teixeira Lopes (Vila Nova de Gaia), bem como

¹⁴⁷Fonte: [www.infopedia.pt/\\$luis-dourdil](http://www.infopedia.pt/$luis-dourdil) (Acedido a 14 de janeiro de 2015).

recorrendo às novas TIC, como um *blog* e uma página do *Facebook*, gerido pelo seu filho e sua esposa Maria Antonieta Figueiredo.

3.8.1.13 Manuel Lapa¹⁴⁸

Manuel Francisco de Almeida e Vasconcelos nasceu em 1914, sendo conhecido pelo seu nome artístico Manuel Lapa. Executou com mestria diversas obras de tapeçaria, pintura, designer gráfico e o mural para o MAP¹⁴⁹ (objeto de estudo) e que realizou em colaboração com o pintor Tomaz de Mello (1906-1990). Foi autor de encomendas emblemáticas como o exemplo da tapeçaria da Faculdade de Letras de Lisboa¹⁵⁰.

Lecionou design no IADE com o apoio de António Quadros (1923-1993), onde utilizou métodos pedagógicos de inspiração Inglesa e Austríaca e no movimento *Arts and Crafts* de William Morris, e que reunia a componente teórica à prática com aulas em atelier/oficina. Mais tarde, leciona na ESBAL como professor de pintura, onde também recorreu ao método de ensino atelier/oficina e com a parceria do arquiteto e pintor Frederico George (1915 -1994).

A 26 de outubro de 1964, o Conselho Diretivo propõe e aprova Manuel Lapa para sócio efetivo do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR), movimento fundado em 1953 e que correspondia ao desejo de um grupo de arquitetos, artistas plásticos e historiadores em dar à arquitetura religiosa/arte sacra em Portugal, novos modelos arquitetónicos, modernizando as novas construções religiosas nos centros urbanos de Lisboa e Porto (Cunha, 2004).

Em 1969, Manuel Lapa convida para as aulas do IADE, o pintor e museólogo Rafael Salinas Calado (1937-2006), especialista em cerâmica e azulejaria e Manuel da Costa Cabral (1941), pintor, designer de exposições, professor e diretor do Serviço de Belas-Artes da FCG até 2010. Manuel Lapa morre em 1979 com 65 anos em Lisboa.

¹⁴⁸ Fonte: www.iade.pt/media/364071/a_fundacao_do%20iade_seus_principais_intervenientes.pdf (Acedido a 22 de março de 2016).

¹⁴⁹ Fonte: DGPC, <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-de-arte-popular/>

¹⁵⁰ Fonte: DGPC, http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/despachosdeabertura/ER_EdificiosdaReitoria2.pdf

3.8.1.14 Martins Barata¹⁵¹

Jaime Martins Barata nasceu em 1899 no Alentejo, filho de José Pedro Barata e Antónia Martins Barata. Desde cedo se dedica à pintura, nomeadamente à aguarela, como passatempo, tendo mais tarde utilizado outras técnicas como os exemplos (óleo, têmpera e pintura mural). Em Lisboa estuda Matemática na Escola Superior Normal com o objetivo de vir a lecionar, mais tarde segue para a Escola Superior de Comércio, onde estuda Economia, mas insatisfeito retorna à primeira opção. Em 1922 inicia-se como professor de Matemática e ainda a disciplina de Artes, tendo sido professor em diversas escolas de Lisboa até 1947.

Ainda durante os seus estudos, frequenta a Sociedade Nacional de Belas Artes, onde contacta com diversos artistas pintores, escultores e arquitetos, criando um grupo de amigos onde conhece a sua futura mulher. Colabora como fotojornalista e ilustrador nas revistas “ABC”, “ABC zinho” e “Notícias Ilustrado”. Cresce como artista tendo realizado os seus primeiros frescos para a Basílica de Santo Eugénio em Roma. Em 1940, Cottinelli Telmo convida-o para pintar vários painéis com cenas da História de Portugal, para exibir na Exposição do Mundo Português. Concebe inicialmente um conjunto a óleo e mais tarde recorre a frescos. Ainda para a Exposição do Mundo Português, desenha o selo comemorativo para os Correios de Portugal, onde é consultor artístico a partir de 1947. Entretanto deixa de lecionar, dedicando-se às diversas encomendas vindas do Estado, como o exemplo de Ministérios, Tribunais e a Assembleia da República, onde executa um tríptico intitulado “*A Defesa da Pátria*”, inspirado nos painéis de São Vicente de Fora da autoria de Nuno Gonçalves.

O tríptico, de carácter ideológico, tendo o jornal “O Século” referenciado a notícia aquando da sua inauguração em 1944, como “um conjunto pictórico funcionando como um panfleto propagandístico da “síntese de uma Pátria”, sendo salientada a idealização etnográfica das virtualidades populares”¹⁵².

Para o IPO executa em 1952 três murais (a têmpera e caseína) contendo uma alegoria à Madame Curie e Pierre Curie e a Roentgen (objeto de estudo). Morreu em 1970.

¹⁵¹ Fonte: [www.infopedia.pt/\\$jaime-martins-barata](http://www.infopedia.pt/$jaime-martins-barata) (Acedido a 22 de março de 2016).

¹⁵² Fonte: www.parlamento.pt/VisitaParlamento/Paginas/EsacadariaDefesadaPatria.aspx (Acedida a 6 de janeiro de 2016)

3.8.1.15 Paulo Ferreira¹⁵³

Paulo Rodrigues Ferreira nasceu em 1911 em Lisboa, filho de uma varina e de um ferrador. Foi desde cedo apadrinhado pelo pintor Lucient Lallemant e por se ter tornado órfão de pai. Lucient Lallemant cedo percebeu o seu potencial artístico encaminhando-o, tendo a sua primeira exposição com 5 anos de idade. Aos 12, realiza oficialmente as suas obras. Trabalha em vários ateliers, onde conhece artistas e intelectuais, vindo a trabalhar como artista gráfico e decorador. A sua obra caracterizou-se por um estilo variado e sensível, assinalado por uma simplicidade lírica, próxima do surrealismo e do abstrato. Conhecido pelo seu nome artístico *Paolo*, realiza diversas obras como retratos, paisagens e cenas de circo. Trabalha ainda como ilustrador de literatura infantil na *Yratan* e *Yracema* e “os Meninos mais Malcriados do Mundo” de Olavo d'Eça Leal (1936). Realiza a capa da revista “Presença”, n.º 50 em 1937. Recebeu diversos prémios, entre os quais o prémio Amadeo de Souza-Cardoso em 1939. É convidado para colaborar na Exposição do Mundo Português de 1940¹⁵⁴ e executa quatro painéis murais para o MAP: “Terra Saloia-Permanente Romaria da Estremadura”, “Ribatejo-Arte Popular da Bravura”, “Lisboa” e “Nazaré” (*objeto de estudo*).

Em 1948 vai para Paris, trabalhando em ambos os países e estando em diversos encontros culturais. Morreu a 23 de dezembro de 1999, na sua casa no Estoril e com 88 anos.

¹⁵³ Fonte: [www.infopedia.pt/\\$paulo-ferreira](http://www.infopedia.pt/$paulo-ferreira) (Acedido a 7 de janeiro de 2016).

¹⁵⁴ Fonte: DGPC, www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70949

3.8.1.16 Paulo Guilherme¹⁵⁵

Paulo Guilherme de Eça Leal nasceu em Lisboa em 1932, filho do escritor Olavo d'Eça Leal. Começou desde cedo a familiarizar-se com o ambiente artístico, tendo ainda em criança ilustrado para o semanário “Acção”. Aos 16 anos, começa a colaborar, ilustrando e escrevendo em jornais como “O Século Ilustrado”, “Pim-Pam-Pum”, “Século de Domingo” e “Portugal Ilustrado”. Foi escritor, artista gráfico, pintor e cenarista de teatro e cinema. Entre 1958-59 viveu em Itália, seguindo-se Paris e entre 1975 e 1980, viveu no Brasil. Em 1961, realiza ainda o mural alusivo ao cinema e espetáculo, para o Antigo Cinema Paris (objeto de estudo). A 10 de outubro de 2010, o Jornal Público dedica uma breve biografia da vida do autor onde menciona “(...) foi colaborador regular em quase todos os jornais de Lisboa, tendo editado mais de cinco mil ilustrações e dezenas de capas de livros (...)”, colocando como cabeçalho da notícia “Paulo-Guilherme D'Eça Leal morreu ontem, aos 78 anos, vítima de doença prolongada, avançou fonte familiar.”¹⁵⁶

¹⁵⁵ Fonte: DGLAB – Direção Geral do Livro, dos Arquivos e Bibliotecas do Ministério da Cultura, www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=9676

¹⁵⁶ Fonte: www.publico.pt/culturaipilon/noticia/escritor-pauloguilherme-deca-leal-morreu-aos-78-anos-1460300

3.8.1.17 *Portela Júnior*¹⁵⁷

Severo Portela Júnior nasceu em Coimbra em 1898. Estudos na ESBAL, onde inicialmente se interessa por arquitetura, tendo mais tarde se dedicado à pintura e discípulo de Simões de Almeida (sobrinho). Aos 22 anos, vai viver para Almodôvar com Maria José Carrilho Marreiros, com quem casou, também ela amante de pintura. O casal vive vários anos no Alentejo, local onde se inspira para pintar paisagens e a vida no campo. Pintou ainda diversos quadros com paisagens, historiados e de ordem religiosa. Em 1930 em Lisboa recebe o prémio Rocha Cabral com a pintura a óleo “Músicos de aldeia”. Foi bolseiro (em 1993) da Junta de Educação Nacional, tendo aperfeiçoado técnicas de pintura em Espanha, França e Itália. Na sua obra dedica-se também à pintura a fresco, executando diversos murais pelo país, nomeadamente: Palácio de Justiça do Porto; Palácio de Justiça da Covilhã, com um mural referente a Moisés e à Lei; Tribunal de Bragança; murais da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 1951, colaborando com Joaquim Rebocho¹⁵⁸; Escola Náutica Infante D. Henrique em Paço de Arcos (pintura no refeitório alusivo à Nau Catrineta); frescos da Igreja de Santo Isidro de Pegões, a “Ceia de Emaúz”; e o retrato do Bispo D. José na Sé Catedral de Beja. Como objeto de estudo, o mural da Escola Secundária D. Luísa de Gusmão em 1958, alusivo à Rainha D. Luísa de Gusmão e a alegoria ao ensino da escola feminina, bem como na Igreja do Santo Condestável com a decoração do altar-mor (Cunha, 2004) e na capela batismal da Igreja de S. João de Brito, com o tema “Batismo de Jesus”. Tinha ainda um atelier onde pintava frente ao Tejo. Além da sua carreira artística, desempenhou o cargo de Presidente do Grémio da Lavoura de Almodôvar e como deputado da XI Legislatura (1969 a 1973). A 20 de dezembro de 1951, ofereceu ao Dr. Anastácio Gonçalves, aquando duma visita ao seu atelier (nos pavilhões de Belém) um autorretrato, a óleo sobre cartão e que em 1965 as Finanças lhe atribuíram um valor de 1.000\$00 (mil escudos)¹⁵⁹. A sua obra encontra-se nos museus nacionais do Museu da Cidade de Lisboa, FCG, Museu Soares dos Reis no Porto, Museu Grão Vasco em Viseu, e no Museu Municipal Severo Portela em Almodôvar, inaugurado em 1983 e que reúne parte do espólio do pintor. Morreu em 1985 em Almodôvar.

¹⁵⁷ Fonte: Toponímia CML, toponimialisboa.wordpress.com/2015/05/28/a-rua-do-pintor-de-almodovar-severo-portela/

¹⁵⁸ Fonte: DGPC, www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=10060

¹⁵⁹ Fonte: DGPC, www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos (Acedido a 1 de maio de 2016)

3.8.1.18 Sousa Lopes¹⁶⁰

Adriano Sousa Lopes nasceu em 1879, na freguesia do Vidigal no distrito de Leiria. Em 1895 vai para a ESBAL, tendo aulas de pintura com Veloso Salgado. Em 1903 recebe o pensionato Valmor e continua os seus estudos na *École Nationale des Beaux-Arts* em Paris e em simultâneo frequenta a *Académie Julian*, aperfeiçoando os estudos e técnicas de pintura. Entre 1907-8 viaja até Veneza, onde se sente inspirado pela atmosfera, representando diversos canais e praças alusivas à cidade. Com atelier em Paris, realiza diversas exposições, sendo em 1915 convidado pelo governo português a organizar o sector de Belas Artes do pavilhão português na exposição Panamá-Pacífico, em São Francisco (EUA). Em 1917 concretiza a sua primeira exposição em Lisboa, na SNBA. Com o país abrangido pela I Guerra Mundial, é convidado a ir para França como oficial-artista do Corpo Expedicionário Português (CEP) na frente ocidental da Primeira Guerra e com a missão de documentar o papel dos portugueses nas batalhas da I Grande Guerra. Produziu diversas pinturas a águas-fortes, desvendando a vivência nas trincheiras, obras que se encontram hoje no Museu Militar de Lisboa (Perez, 2012).

Em 1920 vive entre Paris e Lisboa aproveitando para executar obras inspiradas nas viagens. Em 1927 volta a expor na SNBA, tendo realizado várias pinturas e onde espelha a faina marítima da Costa da Caparica e de Ovar. Em 1929 é nomeado para suceder a Columbano Bordalo Pinheiro no cargo de Diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Em 1930 inicia-se na técnica de pintura a fresco, tendo o contributo de Zapparoli (artífice italiano) e em 1937 viaja como bolseiro para Roma, com o objetivo de aperfeiçoar a técnica, analisando as obras de Rafael e Miguel Ângelo. Em 1944-45 elabora o projeto para executar os frescos alusivos aos descobrimentos, uma obra de grande envergadura que incluía sete painéis murais (representando a tomada de Ceuta, Infante D. Henrique, Diogo Cão, Bartolomeu Dias, Pedro Álvares Cabral, Afonso de Albuquerque e Vasco da Gama), mas devido ao aparecimento de uma doença coronária que o leva à morte, apenas executa uma das sete pinturas, tendo os pintores Domingos Rebelo e Joaquim Rebocho, terminado os restantes seis painéis do Salão Nobre da Assembleia da República, respeitando o projeto Sousa Lopes e que morre em 1944 com 65 anos em Lisboa.¹⁶¹

¹⁶⁰ Fonte: DGPC, www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Entidades (Acedido a 1 de maio de 2016)

¹⁶¹ Fonte: Assembleia da República, www.parlamento.pt/VisitaParlamento (Acedido a 3 abril de 2016)

3.8.1.19 *Thomaz de Mello (Tom) (França, 1991; Salgueiro, 2012; Cardoso, 2013)*

Thomaz de Mello, conhecido pelo seu nome artístico Tom, colaborou como ilustrador em várias revistas como “A Voz” e “O Papagaio”. Pertenceu à segunda geração de pintores modernista do século XX, tendo vivenciado acontecimentos de grande relevância como a 1ª exposição dos independentes na SNBA e a exposição do Mundo Português e que reuniu um grupo de artistas que partilhavam influências internacionais e de partilha de experiências. Foi convidado para colaborar na Exposição do Mundo Português (1940) como pintor decorador, executando o mural “Douro, vinho de ouro” e em colaboração com o pintor Manuel Lapa (1914-1979) para a sala de Trás-os-Montes do MAP¹⁶² (objeto de estudo). Morre em 1990 com 84 anos em Lisboa.

¹⁶² Fonte: DGPC, <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-de-arte-popular> (Acedido a 3 abril de 2016)

3.8.2 Arquitetos

3.8.2.1 António Pardal Monteiro¹⁶³

António Pedro Baptista Pardal Monteiro (sobrinho do Arquiteto Porfírio Pardal Monteiro), nasceu a 31 de dezembro de 1928 em Sintra. Estudou Arquitetura na ESBAL onde se diploma em 1957. Desde cedo, colaborou com seu tio em diversas obras emblemáticas da Cidade de Lisboa como a Universidade de Lisboa e a BNP. Assegurou as obras e os projetos em curso, após a morte de seu tio. Deu continuidade ao ateliê “Pardal Monteiro” e colaborou ainda com Anselmo Fernandez (1918-2000). Foi autor do Instituto Nacional de Saúde Ricardo Jorge entre 1973-1998 e participou nas obras de requalificação do Instituto Superior Técnico em 1970-1985. Em 1962, é ordenado Cavaleiro da Ordem Militar de Santiago da Espada, pelo seu desempenho nos edifícios centrais da Cidade Universitária de Lisboa. Lecionou ainda na ESBAL (Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa) entre 1976 e 1999. Em 1986, em conjunto com os três filhos, também arquitetos, criaram a sociedade Pardal Monteiro. Morreu a 17 de novembro de 2012 em Lisboa. A notícia foi publicada no *site* da BNP, homenageando o percurso do distinto Arquiteto.

Em 2013, o Museu da Saúde, do Instituto Nacional de Saúde Ricardo Jorge, homenageia-o com a exposição “Um Edifício, Uma História”, com desenhos e projetos do Instituto Nacional de Saúde Ricardo Jorge, contando com a presença dos seus filhos. O Museu pretendeu sensibilizar a comunidade em geral e em particular todos os técnicos, investigadores e colaboradores para a relevância em preservar o património edificado e móvel, salientando os aspetos funcionais e estéticos do mesmo bem como a sua relevância histórica na arquitetura nacional. A inauguração contou ainda com a presença do Secretário de Estado Adjunto do Ministro da Saúde, Fernando Leal da Costa e o Diretor-Geral da Saúde, Francisco George, entre outras personalidades¹⁶⁴.

¹⁶³ Fonte: BNP, <http://www.bnportugal.pt> (Acedido a 17 maio de 2015)

¹⁶⁴ Fonte: Instituto Nacional de Saúde Dr. Ricardo Jorge, www.insa.pt (Acedido a 17 maio de 2015).

3.8.2.2 *António Lino*¹⁶⁵

António Lino nasceu em 1909 na Cidade de Lisboa. Estudou na ESBAL em 1936. Trabalhou nos projetos do “Espelho de Água” e “Pavilhão dos Desportos Náuticos” da Exposição do Mundo Português em 1940 em colaboração com Cottinelli Telmo. Em 1936 é inaugurada a Escadaria Nobre da Assembleia da República de sua autoria e colaboração de Luís Cristino da Silva¹⁶⁶. Projetou a Igreja de São João de Deus (objeto de estudo). Morreu em 1961 em Lisboa.

3.8.2.3 *Alberto Pessoa*¹⁶⁷

Alberto Pessoa nasceu em 1919 na Figueira da Foz e estudou arquitetura ESBAL em 1943, tendo mais tarde lecionado entre 1950-1960. Foi Diretor da revista “Arquitectura”. Trabalhou no arquivo e remodelação da Biblioteca Central da Faculdade de Letras entre 1942-1945. Projetou a FCG (objeto de estudo).

3.8.2.4 *Bartolomeu Costa Cabral*¹⁶⁸

Bartolomeu Costa Cabral nasceu em 1929 em Lisboa, onde ainda vive e trabalha. Em 1956 começou a colaborar no Gabinete de Urbanização do Plano Diretor de Lisboa. Desenvolve diversos projetos de arquitetura, tendo colaborado com Nuno Teotónio Pereira, entre outros, no projeto do Edifício Bloco Águas Livres (objeto de estudo).

¹⁶⁵ Fonte: Câmara Municipal de Sintra, tracodoarquiteto.cm-sintra.pt (Acedido a 3 de abril de 2016).

¹⁶⁶ Fonte: DGPC, <http://www.monumentos.pt> (Acedido a 4 abril de 2015)

¹⁶⁷ Fonte: FCG, gulbenkian.pt/museu/visitar/edificio/alberto-pessoa (Acedido a 15 de março de 2016)

¹⁶⁸ Fonte: www.arquitectos.pt/documentos/1310486843F1pKB3wa7It06MH3.pdf, www.construir.pt/2011/06/28/ordem-dos-arquitectos-homenageia-arquitecto-bartolomeu-costa-cabral (Acedido a 17 março de 2016)

3.8.2.5 *Carlos Ramos*¹⁶⁹

Carlos João Chambers Ramos nasceu em 1897 no Porto. Filho, sobrinho e neto de professores, tendo o seu pai, Manuel Maria de Oliveira Ramos (1862-1931), sido convidado para lecionar na Faculdade de Letras, facto que propiciou a sua vinda para Lisboa, ainda novo e promovendo o convívio com os arquitetos Ventura Terra, Cottinelli Telmo, Paulino Montez e Leitão de Barros. Em 1915 ingressa no curso especial de arquitetura, onde convive com Cristino da Silva, Pardal Monteiro e Carlos Rebelo de Andrade, e mais tarde realiza amizades com Almada Negreiros, Eduardo Viana e Mário Eloy.

Em 1933 lecionou arquitetura na ESBAL, com o intuito de mudar e modernizar o sistema de ensino. Durante 1930-1940 recria no seu ateliê de Lisboa uma escola prática, onde exerce um papel relevante na transformação das consciências das novas gerações de arquitetos. Colaborou ainda com Keil do Amaral, Dário Vieira, Adelino Nunes, Raul Tojal e Nuno Teotónio Pereira. Em 1940 substitui Marques da Silva como professor de arquitetura na Escola de Belas Artes do Porto, até 1952, altura em que assume a direção da escola. Promoveu atividades extracurriculares, gerando exposições que incluíam as três artes (arquitetura, pintura e escultura). Foi professor de figuras como Álvaro Siza Vieira. Executou projetos estatais, durante o Estado Novo, levados a cabo por Duarte Pacheco e pelo Ministério das Obras Públicas, onde recorreu a técnicas e materiais modernos, como o betão armado e o vidro (Tostões, 1995), nomeadamente o Pavilhão do Rádio do IPO (objeto de estudo)¹⁷⁰. Morreu em 1969 com 72 anos.

¹⁶⁹ Fonte: Instituto Camões, cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/carlos-ramos.html (Acedido a 19 março de 2015)

¹⁷⁰ Fonte: DGPC, http://www.monumentos.pt/site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7764 (Acedido a 19 março de 2015)

3.8.2.6 Cassiano Branco (*Carvalho, 1998*)

Nasceu a 15 de agosto em 1897 em Lisboa, filho de Maria da Assunção e Cassiano José Branco, comerciantes. Em 1912, entrou com apenas 15 anos na ESBAL, tendo terminado o curso em 1932, já com 35 anos, devido a ter acumulado os estudos com diversos trabalhos. Em 1917 casa com Maria Elisa, tendo nascido um ano depois a única filha do casal. Estudou também em Paris, Bruxelas, Inglaterra e Espanha e em 1930 iniciou o seu primeiro trabalho relevante, o edifício Éden Teatro, tendo ainda executado vários projetos para edifícios habitacionais em Lisboa. Colaborou com o arquiteto Cottinelli Telmo, na Exposição do Mundo Português em 1940, no plano de urbanização. Projetou “Portugal dos Pequenitos”, o Café Londres, o Café e o Cinema Império (objetos de estudo). Morreu a 24 de abril de 1970 em Lisboa.

3.8.2.7 *Chaves da Costa*

Nasceu em 1920 e como arquiteto projetou o edifício do Restaurante Panorâmico em Monsanto (objeto de estudo). Em 1968 a CML determinou o início da obra¹⁷¹. Morreu em 1981.

3.8.2.8 *Hermann Distel*

Hermann Distel (1875-1945), arquiteto alemão, especializado em arquitetura hospitalar, esteve em Portugal durante o Estado Novo, tendo sido responsável pelos projetos dos Hospitais Escolares de Lisboa e Porto. Em 1933 iniciou o projeto para o Hospital de Santa Maria¹⁷² (1940-53) e o Hospital de São João no Porto, inaugurado em 1959 (Figueiredo, 2013). Em 1935, a Comissão Administrativa chama-o para concluir o Pavilhão Rádio do IPO¹⁷³.

¹⁷¹ Fonte: Assembleia Municipal de Lisboa, www.am-lisboa.pt/302000/1/000826,000072/index.htm (Acedido a 19 março de 2015)

¹⁷² Fonte: DGPC, www.monumentos.pt/site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5050, (Acedido a 20 de março de 2015)

¹⁷³ Fonte: DGPC, www.monumentos.pt/site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7764, (Acedido a 20 março de 2015)

3.8.2.9 Januário Godinho (Vechina, 2012)

Januário Godinho de Almeida nasceu a 26 de agosto de 1910 (Seixo de Cima) na freguesia de Santa Maria de Válega em Ovar. Filho de António Godinho de Almeida e Albina de Jesus Lopes Godinho. Januário Godinho foi um dos mais importantes arquitetos portugueses do século XX. Estudou Arquitetura Civil na Escola Superior de Belas Artes do Porto, entre 1925-1930. Estagiou no atelier de arquitetura de Rogério de Azevedo, entre 1932-1938. Em 1941, realizou o projeto Hotel do Parque –Vidago, tendo obtido o Diploma de Arquiteto. Em 1943, começou a trabalhar com a Direção Geral de Monumentos e Edifícios Nacionais, usufruindo da possibilidade de viajar por todo o território nacional, conhecendo os vários aspetos da arquitetura popular portuguesa, bem como da influência artística internacional. Ao longo da sua carreira, realizou diversas obras, como o Palácio da Justiça (objeto de estudo), a Capela do Furadouro (Ovar), a Capela de Nossa Senhora das Dores (Válega), e ainda bancos, pousadas, mercados, blocos residenciais, casas particulares e planos de urbanização. Como arquiteto, Januário Godinho teve sempre um olhar atento ao espaço e à sua envolvente. Os edifícios eram pensados para incluírem uma ligação harmoniosa entre a paisagem e o espaço e as suas acessibilidades, não descurando o seu interior, e na escolha dos materiais. Como menciona Vechina (2012, p. 459): “...Januário Godinho, soube resgatar o valor dos processos tradicionais e dos objetos a intervir, respeitar o passado e marcar presença com materiais e formas inovadoras...”.

Segundo Cerqueira (2009), Januário Godinho pertenceu ao segundo ciclo de arquitetos, a par de Adelino Nunes, Keil do Amaral, Couto Martins, Arménio Losa, Januário Godinho, José Porto, Viana de Lima, entre outros, sendo considerado “funcionalista”. Refere que durante o “segundo ciclo” readmitiram “tendências classicizantes, novecentistas e regionalistas, podendo-se aproximar da designação «Nova Tradição» de Hitchcock, e à qual também não será alheia a permanência da tendência «Art Déco» que perdurou em Portugal até meados da década de Trinta.” (p. 151). Tendo ainda mencionado: “Revela-se, então, que a este «segundo ciclo» dos modernistas portugueses poderá corresponder, apesar de tudo, a acentuação de algum carácter regionalista, mas «dentro» de um espírito moderno e por opção própria por parte dos seus autores, independentemente e de qualquer modo anterior à «imposição» do estética nacional-historicista por parte do Estado Novo.” (p. 152). *Januário Godinho* faleceu a 13 de julho de 1990, na sua residência no Porto.

3.8.2.10 João Andresen

João Henrique de Melo Breyner Andresen nasceu a 13 de dezembro de 1920 na Cidade do Porto. Filho de João Henrique Breyner Andresen e de Maria Amélia de Mello Breyner, irmão da poetisa Sofia de Mello Breyner Andresen. Seu avô materno foi Tomás de Mello Breyner, 4º conde de Mafra. Estudou Arquitetura na Escola de Belas Artes do Porto, entre 1939-1948. Após concluir o curso, é convidado para assistente da disciplina de Projetos e Obras de Urbanização na ESBAP, até 1961. Torna-se Professor Efetivo em Urbanologia e publica a dissertação "Para uma cidade mais humana". Fernandes (2010) refere que a obra de João Andresen contém uma linguagem híbrida, uma junção da arquitetura popular portuguesa com o “modernismo”, nomeadamente nos projetos de habitação. Colabora com os arquitetos Cruz Lima, Ruy Athouguia, Victor Palla, Carlos Loureiro, Agostinho Ricca e Octávio Filgueiras. Almeida (2014) menciona que João Andresen realizou projetos onde introduziu conceitos “modernos”, mas onde existia uma integração entre o projeto e o local, visíveis na utilização de materiais e processos de construção, característicos da região e aleados ao antigo. João Andresen teve uma obra centrada no planeamento e no risco de edifícios, colaborou com o CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) e foi um dos fundadores da ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos) no Porto. Em 1964, colabora com o arquiteto Cristiano Moreira, tendo ainda em 1962, cooperado, com o arquiteto Januário Godinho, no Palácio da Justiça de Lisboa (objeto de estudo), no projeto do Instituto Calouste Gulbenkian, e no Edifício do Centro de Convívio do Laboratório Nacional de Engenharia Civil. João Andresen morre a 24 de junho de 1967, no Porto.

3.8.2.11 *Jorge Segurado* (Pereira, 2012; Cerqueira, 2009)

Jorge de Almeida Segurado nasceu em 1898 em Lisboa. Foi um arquiteto de renome nacional e internacional. As suas obras revelam uma atitude pioneira e inovadora e que marcaram a arquitetura moderna do século XX, tendo este sabido olhar a arquitetura enquanto arte. Faz parte de uma geração de arquitetos (*e.g.* Carlos Ramos, Cottinelli Telmo, Adelino Nunes, Pardal Monteiro e Carlos Rebelo Andrade) que iniciaram o modernismo na arquitetura portuguesa, tendo o seu trabalho revelado uma atitude percursora, onde se destacam o edifício da Casa da Moeda (1933-41) e o MAP (1940). Colaborou em múltiplos projetos de reabilitação urbana, construção de edifícios por todo o país (edifício emblemático do Estádio Nacional), tendo ainda partilhado atelier com o arquiteto António Varela. Colaborou ainda com Almada Negreiros e promoveu o *expressionismo simbólico*, nomeadamente em matéria de edificação. Morreu em 1990, com 92 anos, em Lisboa.

3.8.2.12 *José Lima Franco*^{174,175} (Brito, 1991; Quinta, 2010)

Elaborou diversos projetos tendo recebido em 1949 o Prémio Municipal de Arquitetura. Executou projetos de reabilitação urbana em Lisboa, tendo em 1950 sido dada pela CML, a autorização para o início do Bairro de Alvalade, do Mercado Abastecedor de Produtos Hortícolas no Rego e do Mercado do Chão de Loureiro. Equipou as ruas circundantes com bares e esplanadas. Realizou o “Anteplano de reabilitação de São Pedro de Muel”, na Marinha Grande em 1947. Projetou ainda o Antigo Cinema de Alvalade, inaugurado em 1953 (objeto de estado) em colaboração com Potier e Filipe Figueiredo.

¹⁷⁴ Fonte: DGPC, www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=24200 (Acedido a 20 março de 2015)

¹⁷⁵ Fonte: Jornal Arquitetos, arquivo.jornalarquitectos.pt/PT/241/mais%20velhos (Acedido a 20 março de 2015)

3.8.2.13 Nuno Teotónio Pereira^{176,177}(Silva, 2016)

Nasceu em 1922 em Lisboa, estudou na ESBAL e estagiou com o arquiteto Carlos Ramos. Fez parte do movimento para a renovação da arte religiosa nacional, colaborando na sua modernização. Em 1953 projetou, em colaboração com o arquiteto Bartolomeu Costa, o Edifício Bloco Águas Livres (objeto de estudo) e classificado em 2012 como edifício de interesse público. Ao longo da sua carreira projetou diversos edifícios e alguns deles premiados com o Prémio Valmor, como o edifício de escritórios na Rua Braamcamp (1971) e a Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1975). Em 1961 recebeu o Prémio Nacional de Arquitetura da FCG e em 1985 o Prémio da Associação Internacional dos Críticos de Arte. A 13 de abril de 2005 recebeu o Doutoramento *Honoris Causa* pela Universidade Técnica de Lisboa. Morreu a 20 de janeiro de 2016 com 93 anos.

¹⁷⁶ Fonte: [www.infopedia.pt/login?ru=apoio/artigos/\\$nuno-teotonio-pereira](http://www.infopedia.pt/login?ru=apoio/artigos/$nuno-teotonio-pereira) (Acedido a 20 março de 2015)

¹⁷⁷ Fonte: DGPC, www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/328059 (Acedido a 30 de março de 2015)

3.8.2.14 Porfírio Pardal Monteiro¹⁷⁸ (Monteiro, 2012; Cunha, 2004)

Natural de Sintra (Pêro Pinheiro) nasceu em 1897. Estudou arquitetura na ESBAL, tendo terminado o curso em 1919 e em seguida aberto o atelier “Pardal Monteiro”¹⁷⁹, bem como assumido o cargo de arquiteto-chefe da Caixa Geral de Depósitos. Como arquiteto, colaborou inicialmente com Ventura Terra, tendo como fonte de inspiração a Estação do Cais do Sodré (1925-1928). Teve sempre o desejo de projetos de ordem monumental, aliados ao funcionalismo e tendo em conta a junção das várias artes. Conviveu com Duarte Pacheco no Instituto Superior Técnico. Por essa altura, iniciou grande parte dos seus projetos públicos, como os exemplos da Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa; as Estações Marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos; o edifício do DN¹⁸⁰, a Faculdade de Direito, de Letras e a Reitoria da Universidade de Lisboa; a BNP; e a Assembleia da República (objetos de estudo). Paralelamente à sua atividade, lecionou no Instituto Superior Técnico, entre 1920-1942, tendo atingido a cátedra. Colaborou no Conselho Superior de Obras Públicas, no Conselho Superior de Belas-Artes, na Junta Nacional de Educação, na Academia Nacional de Belas-Artes e ainda assumindo a presidência da Sociedade Nacional dos Arquitetos.

Não assistiu, contudo, à conclusão de algumas das suas obras, nomeadamente a Cidade Universitária e a BNP, uma vez que se suicidou a 16 de dezembro de 1957. O seu sobrinho, António Pardal Monteiro (1928-2012), que já o acompanhara em obras de grande dimensão, concluiu as mesmas.

¹⁷⁸ Fonte: [www.infopedia.pt/\\$pardal-monteiro](http://www.infopedia.pt/$pardal-monteiro) (Acedido a 30 de março de 2015)

¹⁷⁹ Fonte: www.pardalmonteiro.com/atelier/pt/historia.htm (Acedido a 30 de março de 2015)

¹⁸⁰ Fonte: DGPC, www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73386 (Acedido a 30 de março de 2015)

3.8.2.15 *Pedro Cid*¹⁸¹

Pedro Cid (1925-1983) estudou arquitetura na ESBAL, tendo concluído o curso em 1952. Projetou diversos edifícios de habitação em Lisboa (Av. Estados Unidos da América em 1955-1957, e de habitação plurifamiliar nos Olivais Norte em 1963) e ainda os edifícios emblemáticos do Pavilhão de Portugal para a Exposição Universal de Bruxelas (1956-1958), a Sede e Museu da FCG entre 1959-1969, e o Edifício Jean Monnet em 1974, entre outros. Trabalhou para o Ministério da Administração Interna, colaborando no lançamento do GAT (Gabinete de Apoio Técnico) de Montemor-o-Novo, onde assumiu a sua direção em 1978.

¹⁸¹ Fonte: FCG, gulbenkian.pt/museu/visitar/edificio/pedro-cid/ (Acedido a 24 de outubro de 2015)

3.8.2.16 Raul Lino^{182,183} (Silva, 2011)

Nasceu em Lisboa em 1879, filho de um negociante rico, estudou num colégio católico nos arredores de Windsor (Inglaterra) em 1890. Mais tarde na Alemanha estuda no Instituto de Hanôver e auxilia o seu professor Albrecht Haupt, colaborando com este no seu ateliê. Regressa a Portugal em 1897 e no final do século XIX surgem os primeiros projetos de arquitetura. Viajou pelas ex-colónias e percorreu todo o país, nomeadamente o Alentejo, fascinando-se pela sua arquitetura tradicional. Em 1899 participa então na Exposição Nacional de Paris com um projeto para o Pavilhão de Portugal, onde se testemunham as suas raízes. O projeto conteve inspirações de diversos estilos portugueses, tendo prevalecido os valores nacionais e que teve grande impacto nos trabalhos de Raul Lino. Muito concretamente na definição da “Casa Portuguesa” (assunto muito explorado pelos historiadores Augusto França e Garcia Ramos).

Teve um papel relevante no que se refere à mudança da arquitetura, em particular na arquitetura escolar, nomeadamente nas opções decorativas para as escolas, com pinturas em salas de aulas, recreio e cantina. Refira-se a Escola Primária de Alcântara, onde os desenhos lembram as ilustrações do autor para o livro “Animais nossos Amigos” (1911, 1ª edição da Livraria Ferreira) do escritor e poeta Afonso Lopes Vieira (1878-1946); o projeto do Jardim-escola em Coimbra, inaugurado em 1911; e o Museu e Jardim-escola João de Deus em Lisboa, inaugurado entre 1915/17, pelo filho do fundador João de Deus Ramos e que atualmente funciona como Instituto Particular de Solidariedade Social (IPSS). Um conjunto arquitetónico singular, que conciliou a escola, o museu e os espaços de aprendizagem na salvaguarda da memória e classificados como Monumentos de Interesse Público.

Foi igualmente responsável por diversos projetos de arquitetura, tanto particulares como em cargos da administração pública (*e.g.* Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais). Entre os diversos trabalhos saliente-se ainda o Cinema Tivoli (1925), o projeto para o Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português (1940) e o projeto para a Escola Básica Raul Lino (objeto de estudo). Além dos diversos projetos de arquitetura que

¹⁸² Fonte: [www.infopedia.pt/login?ru=apoio/artigos/\\$raul-lino](http://www.infopedia.pt/login?ru=apoio/artigos/$raul-lino) (Acedido a 5 de setembro de 2015)

¹⁸³ Arquivo da RTP em 12-12-1999, sobre Raul Lino “Livres como um cipreste” - Documentário sobre a vida e obra do arquiteto Raul Lino. Inclui testemunhos das suas filhas e dos atuais proprietários das moradias por si projetadas, além de depoimentos dos arquitetos Raul Chorrão Ramalho, Nuno Teotónio Pereira, Diogo Lino Pimentel e Pedro Vieira de Almeida.

desenvolveu, trabalhou ainda em pintura mural, azulejo, vitral e até mobiliário. Morreu em 1974 com 95 anos em Lisboa.

3.8.2.17 *Rui Jervis Athouguia*¹⁸⁴

Ruy de Sequeira Manso Gomes Palma Jervis d' Athouguia Ferreira Pinto Basto, natural de Macau, nasceu em 1917. Frequentou o Colégio Militar e mais tarde estudou na Escola Superior de Belas Artes do Porto, onde se especializou em arquitetura em 1948. Estagiou no ateliê de Filipe Nobre de Figueiredo. Colaborou em diversos projetos de índole pública como o Bairro dos Pobres da Santa Casa da Misericórdia em Cascais, o Bairro de São João de Deus em Lisboa e o “Bairro das Estacas” em Alvalade. Projetou escolas primárias e secundárias, como o Liceu Padre António Vieira (estudo de caso). Em parceria com Pedro Cid e Alberto Pessoa, projetou a Sede da FCG (1959-69). Recebeu o Prémio Municipal de Arquitetura em 1955, o Prémio na Bienal de São Paulo em 1960, e em 1975 o Prémio Valmor, pelo conjunto da Sede, Jardins e Museu Calouste Gulbenkian. Em 2003, a Ordem dos Arquitetos, organizou uma exposição no Palácio Galveias em Lisboa, com a temática “Arquitetos da Geração Moderna”, onde contemplou obras de Ruy Jervis Athouguia, Alberto Pessoa, Pedro Cid, Gonçalo Ribeiro Telles e António Viana Barreto. Morreu em 2006 com 89 anos. Em 2000, o espólio arquivístico do autor foi entregue à CML.

¹⁸⁴ Fonte: Arquivo da CML, /arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/acervo/espólios-de-arquitetura/ruy-jervis-d-athouguia (Acedido a 2 de maio de 2016)

3.8.2.18 *Vasco de Moraes Palmeiro Regaleira (Fernandes, 2003; Cunha, 2014)*

Nasceu em 1897. Foi um arquiteto conhecido pelos edifícios religiosos que projetou, nomeadamente as catedrais de Nova Lisboa (Angola) e de Bissau (Guiné), as igrejas das Caldas da Rainha, Aveiras de Cima, Carregado, Vimeiro e Alcoentre, Colégio São Vicente de Paula (Lisboa), São João de Brito (1951-55, Lisboa) e Santo Condestável (1948-41, Lisboa) (casos de estudo), para além de vários seminários, colégios e conventos. Os seus bons contatos junto da elite governativa permitiram-lhe projetar vários edifícios públicos em Portugal e nas colónias. Foi Vereador da CML e Secretário da Direção do Sindicato Nacional dos Arquitetos. Estudou na Sociedade de Arquitetos de Londres e na ESBAL. Morreu em 1968

3.8.2.19 *Victor Manuel Carvalho Piloto*¹⁸⁵ (Fernandes, 1995)

Executou o projeto do antigo Cinema Paris (1930-1946), caso de estudo.

¹⁸⁵Fonte: DGPC, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7797 (Acedido a 26 de novembro de 2016)

3.9. Roteiro *online*

Após recolha de todos os dados reunidos e apresentados ao longo da presente investigação foi evidente a necessidade em criar um roteiro, com o objetivo de musealizar todo o espólio apresentado e com o intuito de o dar a conhecer a um público mais vasto. Como tal, foi exposta a localização exata de todas as pinturas murais da cidade de Lisboa abrangendo a descrição do edifício, o autor, a data de produção, a temática escolhida e por fim as imagens mais representativas de cada obra estudada. Identificou-se a existência de diferentes plataformas *online* e que possibilitam a acessibilidade do público em geral a nível nacional e internacional e de forma gratuita. Para tal optou-se por concretizar o roteiro na plataforma online do “Google Maps”, em que nos é dada a opção de criar e publicar mapas personalizados. Aqui desenvolveu-se um roteiro intitulado de “Murais do Estado Novo na Cidade de Lisboa” (ver Figura 335) à semelhança do roteiro criado pela autora Sónia Cardoso (2013) sobre a “Pintura mural na cidade do Porto no Estado Novo”. De forma a valorizar as diversas pinturas murais produzidas, foram colocados ícones de diferentes cores, separando-os em nos seguintes grupos: Edifícios de Ensino; Edifícios Culturais e de Lazer; Edifícios Particulares; Edifícios Religiosos; Edifícios Estatais e Edifícios de Exceção. Cada ícone, ao ser aberto com um *click* do botão esquerdo do rato, abre um elemento que contém todos os dados básicos a eles associadas, tais como o ano de construção do edifício, o arquiteto, o pintor, a data de produção, a temática escolhida, a localização da pintura no edifício e por fim imagens representativas. A sua morada eletrónica é:

<https://drive.google.com/open?id=12vWhPddz04oMyWBRz9OLdKJeGT8&usp=sharing>

Além do roteiro da Figura 335, a Figura 336 apresenta-nos uma planta de Lisboa com a localização das pinturas, a Tabela 2 mostra-nos o acesso por transporte público à pintura mural/edifício e por fim a Figura 337 o seu acesso via metro.

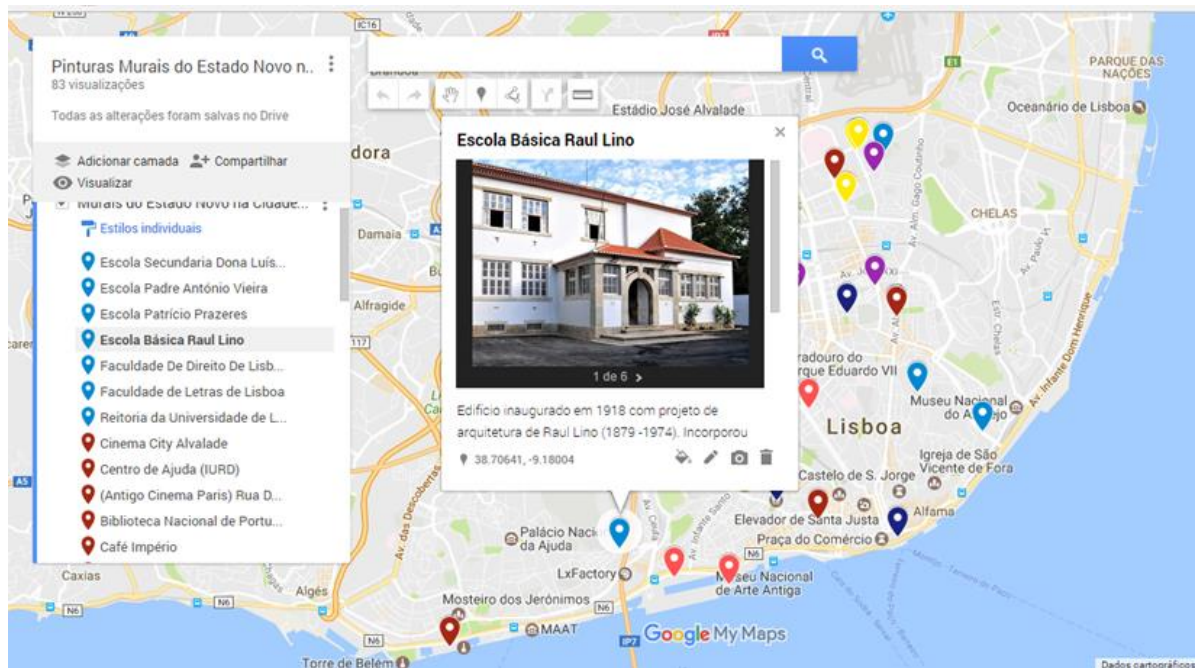


Figura 335 – Roteiro online dos Murais do Estado Novo na Cidade de Lisboa.

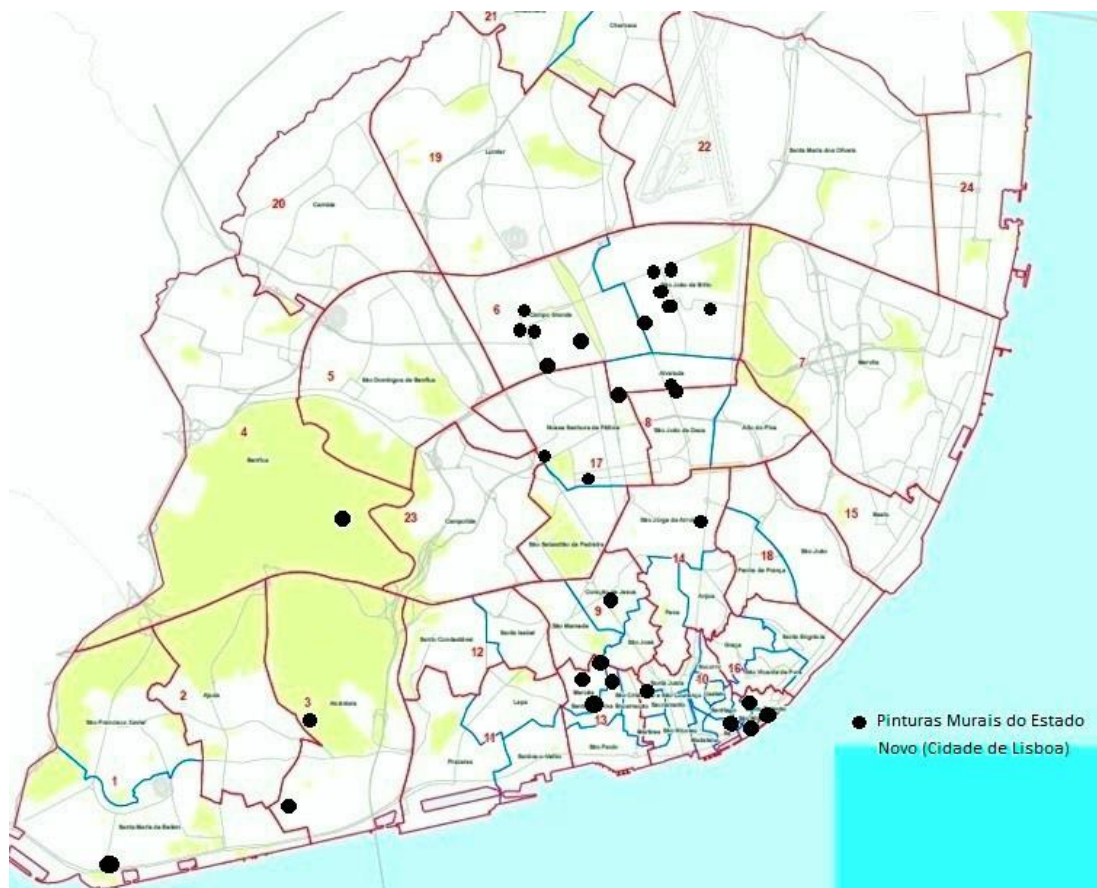


Figura 336 - Planta de Lisboa com a localização das pinturas.

Tabela 2 – Acesso por transporte público à pintura mural/edifício

Metropolitano de Lisboa Linha Verde	Metropolitano de Lisboa Linha Azul	Metropolitano de Lisboa Linha Amarela	Metropolitano de Lisboa Linha Vermelha	Carris de Lisboa
Escola D. Luísa de Gusmão	Palácio da Justiça	Faculdade de Direito	Antigo Cinema Império	Escola Raúl Lino
Escola Padre António Vieira	Fundação Calouste Gulbenkian	Faculdade de Letras	Café Império	Museu de Arte Popular
Antigo Cinema de Alvalade	Igreja Sr. ^a Fátima	Reitoria		Gare Marítima de Alcântara
Prédio nº 158 Av. Brasil	Diário de Notícias Av. Liberdade	Biblioteca Nacional		Gare Marítima da Rocha de Conde d'Óbidos
Prédio nº 160 Av. Brasil	Instituto Português de Oncologia	Antigo Cinema Paris		Restaurante Panorâmico de Monsanto
Prédio nº 74-82 Av. Roma	Museu da Farmácia	Edifício Bloco Águas Livres		
Igreja S. João de Brito	Ministério das Finanças	Igreja do Santo Condestável		
Igreja S. João de Deus	Escola Patrício Prazeres	Assembleia da República		
		Casa da Moeda		



Figura 337 - Planta da Rede Metropolitana e Ferroviária de Lisboa com a localização das Pinturas Murais.

CONCLUSÃO

Pretendeu-se com este estudo compreender melhor o papel sociocultural que as pinturas murais tiveram na época do Estado Novo - e que adquirem ainda hoje - dando a conhecer as diversas alterações ideológicas que auferiram os seus edifícios, outrora sacralizados e hoje dessacralizados.

A questão central de como a museologia e o património mural se podem conjugar é também ele um objetivo concretizado. Facto este que reside em grande parte na forma como este tipo de arte, contendo uma forte carga simbólica, é carregada de historicidade e duma carga identitária importante e valiosa. Existem como se sabe várias obras desta época, intitulada de *Estado Novo* em Portugal, mas também exemplares relevantes desta arte mural no resto da Europa, bem como na América do Norte e na América Latina (Estados Unidos, Brasil, México).

Tendo já sido realizada uma análise ao longo dos capítulos desta Tese, podem igualmente resumir-se as seguintes observações:

- uma crescente valorização da pintura mural (na época), equiparando-a às demais e consideradas nobres formas de arte;
- a necessidade do Estado em valorizar as tradições, modernizando Portugal, com poucos recursos e encontrando nomeadamente na pintura mural um aliado, auferindo-lhe uma maior produtividade;
- um crescimento artístico onde também se inclui a pintura mural, ao nível plástico e da introdução de novas técnicas;
- um conjunto importante de artistas, nomeadamente pintores e arquitetos e que talharam e marcaram todo um período da história nacional e que, em certa medida tende a ser esquecida e desvalorizada, muito por força das questões ideológicas e políticas associadas, mas que, no entanto, são verdadeiras obras de arte;
- embora numa época de censura, assistiu-se a um desenvolvimento do movimento modernista nacional, principalmente no que diz respeito à conceção dos edifícios, assim como da grande maioria de pinturas murais associadas;
- tendo por base este modernismo e sempre aliada ao nacionalismo ideológico da altura, grande parte dos artistas viajaram e adquiriram conhecimentos importantes para o seu

desempenho profissional e artístico, bem como uma fonte de inspiração para as suas obras;

- a verificação de uma forte componente de decisão, por parte do *encomendador* na sua relação com o artista, muitas vezes centrada na figura singular de António Ferro, mas também ao nível eclesiástico;
- a constatação de um contato privilegiado entre uma elite artística, que maioritariamente frequentou a ESBAL e as diversas exposições nacionais/internacionais e as figuras influentes do regime (governo e/ou encomendantes);
- a necessidade do artista em ter uma posição a “favor” (ou eventualmente neutra) do regime político à época e visível ainda hoje no contato com os familiares; e
- uma consequente desvalorização e negligência por parte das autoridades com a arte mural na via pública, ou em edifícios em processo de reabilitação, levando à perda da obra e da sua própria memória.

É ainda óbvio que o trabalho de investigação proposto e realizado tem as suas próprias limitações. Restringe-se à Cidade de Lisboa e a edifícios maioritariamente públicos e estatais, bem como ao simples facto de não ser possível contactar oralmente com os diversos autores. De forma a colmatar esta lacuna, procedeu-se à recolha de entrevistas de alguns deles, bem como contato oral com alguns familiares (*e.g.* José Mattoso e Fernando Dourdil). Refira-se igualmente a dificuldade em visitar e recolher imagens de determinados locais, encontrando-se alguns deles em mau estado de conservação e em edifícios devolutos.

Em pleno século XXI, onde cada “minuto” se transforma num novo paradigma da globalização e das novas possibilidades tecnológicas, vislumbram-se ainda novas valências e que são um facto determinante para a Nova Museologia. Dentro desta perspetiva, importa então salientar aquilo que pode ser feito em termos de trabalho futuro, da investigação até agora realizada. Como tal saliente-se que a utilização das novas TIC (*e.g.* RA, aplicações para telemóveis e *tablets*, etc.) podem contribuir para uma melhoria da componente comunicativa, proporcionando desta forma um crescimento quantitativo e qualitativo da mensagem a oferecer ao público/cliente e dentro de uma perspetiva de inovação e de melhoria contínua. Cabe ainda a constatação e eventual construção de um futuro museu virtual e/ou um roteiro *mais profissionalizado* dos casos de estudo apresentados. Tendo para tal, ao longo desta investigação, contactado com a Direção Municipal de Cultura da CML, na pessoa da Dra.

Teresa Bispo e com a Divisão de Promoção e Comunicação Social, na pessoa da Dra. Mónica Queiroz, por forma a dar continuidade à preservação e divulgação do património descrito.

Por fim, ao longo desta Tese, foi ainda realizado um roteiro *online* e de forma a disseminar a informação já apresentada e de reconhecida relevância sociocultural. Foi igualmente contatada a CML no âmbito de vir a conceber visitas guiadas ao espólio apresentado e ainda a possibilidade em vir a ser criada uma sinalética própria e que possa evidenciar os edifícios com as referidas pinturas murais.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Abreu, J. G. (2015). As origens históricas da arte pública. *Convocarte - Revista de Ciências da Arte* n.º1, 14-27.
- Acciaiuoli, M. (1998). *Exposição do Estado Novo: 1934 - 1940*. Lisboa: Livro Horizonte.
- Ades, D. (1997). *Arte na América Latina: A Era Moderna 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- Afonso, L. (2003). A cronologia das pinturas murais de S. Salvador de Bravães: uma reapreciação. Em I. d. Lisboa, *Artis* (pp. 272-274). Lisboa: IHA.
- Afonso, L. (2009). *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Afonso, L. (2010). A pintura mural portuguesa entre 1400 e 1550. Em J. A. Carvalho, *Primitivos Portugueses (1450-1550). O século de Nuno Gonçalves* (pp. 82-93). Lisboa: MNAA/Athena.
- Afonso, L. U. (1996). *As Pinturas Murais do pórtico axial da Sé de Braga* (Vol. 4). Braga: Braga Aspa.
- Afonso, L. U. (1999). *As Pinturas Murais da igreja do convento de são Francisco de Leiria*. Lisboa: Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.
- Almeida, E. (2014). *Reconversão do património: o caso das pousadas de Portugal*. Faculdade de Arquitectura e Artes / Universidade Lusíada de Lisboa: Mestrado Integrado em Arquitectura.
- Almeida, S. V. (2009). *O País a Régua e Esquadro: Urbanismo, arquitectura e memória na obra de Duarte Pacheco*. Lisboa: Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Bandeira, F., Pascoal, A., & Teixeira, C. (11 de Dezembro de 2015). Obtido de Sistema de Informação para o Património Arquitétonico: www.monumentos.pt
- Bessa, P. (2007). *Pintura Mural do Fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal*. Dissertação de Doutoramento em História, Universidade do Minho.
- Bessa, P. (2013). Pintura mural tardo-medieval em conventos franciscanos no Norte de Portugal. *CEPESE* , 1-24.
- Bispo, T. (2015). Encomenda, Escala e Verticalidade da Pintura Mural em Luís Dourdil. *Artis*, 3, 118-125.
- Borges, J. A. (2010). *Eduardo Anahory, percurso de um designer de arquitectura*. Mestrado em Arquitectura, Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa.

- Braga, H. S. (2011). *Contributos para o estudo da pintura mural na arquitetura palatina lisboeta entre o tardo barroco e neoclassicismo (1775 -C.1820)*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Dissertação de Mestrado.
- Brandão, C. R. (1983). *Pesquisa Participante* (III ed.). São Paulo: Brasiliense.
- Brandão, F. M. (2003). *Avaliação da Qualidade do Espaço Público Urbano. Proposta Metodológica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Brandão, P., Carrelo, M., & Águas, S. (2002). *O Chão da Cidade - Guia de Avaliação do Design de Espaço Público*. Lisboa: CPD.
- Brito, M. M. (1991). *Os Anos 40 em Portugal: O País, O Regime e as Artes de "Restauração" e "Celebração"*. Lisboa: Tese de Doutoramento (Volume II), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa .
- Caetano, J. (2000). O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos séculos XV e XVI. *Congresso Histórico 98. Actas. Vol. III. Património, Arte e Arqueologia* (pp. 143-176). Amarante: Câmara Municipal de Amarante.
- Caetano, J. (2010). *Motivos Decorativos de Estampilha na Pintura a Fresco dos Séculos XV e XVI, no Norte de Portugal. Relações entre Pintura Mural e de Cavalete*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Caetano, J. I. (2001). *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Aparição.
- Caetano, J. O. (1996). *O que Janus Via - Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Camara, T. (14 de Setembro de 2015). Obtido de DGPC: www.monumentos.pt
- Camin, H., & Meyer, L. (2000). *À Sombra da Revolução Mexicana - História Mexicana Contemporânea 1910-1989*. São Paulo: Edusp.
- Capelato, M. (2005). Modernismo Latino-Americano e construção de identidade através da pintura. *Revista de História* 153, 251-282.
- Cardoso, P. (2011). *A Cultura perante o Património*. Lisboa: IGAC.
- Cardoso, S. (2013). *Pintura Mural na Cidade do Porto no Estado Novo*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Carneiro, A. M. (2004). *O Património Reencontrado - Centro Histórico de Guimarães, património da humanidade: a cidade enquanto memória, espaço de identidade e cidadania*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho.
- Carvalho, A. (2017). A Construção de uma Comunidade de Prática e de Investigação em Museologia: O papel das Publicações . *Cadernos do museu/museu da ruralidade*, 32-45.

- Carvalho, M. d. (1998). *Cassiano Branco: a obra*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.
- Casanova, J. L. (2001). Ambiente Urbano - Representações Sociais e Cidadania - Concepções, Problemas e Responsabilidades Ambientais em Lisboa. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 2, 85-98.
- Castells, M. (2002). *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Castro, A. (2002). Espaços Públicos, Coexistência Social e Civilidade, Contributos para uma Reflexão sobre os espaços Públicos Urbanos. *Cidades e Comunidades e Territórios*, 5, 53-67.
- Cerqueira, H. (2009). *Contributos para uma hermenêutica da tradição no modernismo português antónio varela e o legado do invisível composição, traçado e simbólica de um arquitecto à sombra de gigantes (1930-1940)*. Departamento de Arquitectura, Urbanismo e Artes Plásticas /ULHT: Tese de Doutoramento.
- Cerqueira, H. P. (2009). *Contributos para uma Hermenêutica da Tradição no Modernismo Português: António Varela e o Legado do Invisível*. Tese de Doutoramento, Departamento de Arquitectura, Urbanismo, Geografia e Artes Plásticas, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias .
- Cid, F. M. (2013). *Arte Sacra na escultura de Domingos Soares Branco*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Escultura Pública, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa .
- CML. (18 de Dezembro de 2015). Obtido de CML: <http://www.cm-lisboa.pt/>
- Coelho, J. F. (Março de 1994). Os princípios de Começar. *Revista Colóquio/Artes*, 100, pp. 8-23, 75.
- Correia, V. (1921a). *A Pintura a Fresco em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Imprensa Libano da Silva.
- Correia, V. (1921b). A Pintura quatrocentista e quinhentista em Portugal. Novos documentos. *Boletim de Arte e Arqueologia*, 1, 80-82.
- Cortesão, J. (1920). *Relatórios oficiais do Director da Biblioteca Nacional in Anais das Bibliotecas e Arquivos*, S.2, nº 3. Lisboa.
- Costa, S. V. (2009). *O País a Régua e Esquadro*. Tese de Doutoramento, Repositório da Biblioteca Nacional de Lisboa.
- Cunha, J. P. (2004). *O mar e os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no Século XX: a acção do movimento de renovação da arte religiosa nas décadas de 1950 e 1960*. Tese de Doutoramento em Arquitectura - Teoria e História, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.
- Cury, M. X. (2005). *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume.

- Damasceno, J. (2010). *Museus para o Povo Português*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra.
- Day, D., & Evers, V. (1997). *The Role of Culture in Interface Acceptance*. Lisboa: Interact.
- de Varine, H. (1992). *As raízes do futuro: o património a serviço do desenvolvimento local*. Porto Alegre: Medianiz.
- DGPC. (5 de Setembro de 2015). Obtido de Património Cultural: <http://www.patrimoniocultural.pt>
- Dias, A. (2012). *Commentarium in Apocalypsin: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Dissertação de Mestrado em História Medieval.
- Eagleton, T. (1997). *Ideologia - uma introdução*. São Paulo: Unesp.
- Espanca, T. (1973). Achegas Iconográficas para a História da Pintura Mural no Distrito de Évora. *A Cidade de Évora*, 93-112.
- Espanca, T. (1988). Apontamentos sobre a Pintura Mural Antiga de algumas Igrejas do Baixo Alentejo. *Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, 2, 145-153.
- Estima, A. (2003). Ciências e Técnicas do Património. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, 2, 155-164.
- Fabris, A. (2005). Portinari e a arte social. *Estudos Ibero-Americanos*, 79-103.
- Fernandes, A. (2005). *Um Núcleo Documental para o Estudo do MINOM*. Dissertação de Mestrado em Museologia : ULHT.
- Fernandes, E. (2010). *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*. Universidade do Minho: Tese de Doutoramento em Arquitectura.
- Fernandes, J. M. (2003). *Português Suave: Arquiteturas do Estado Novo*. Lisboa: IPPAR, Departamento de Estudos.
- Fernandes, T. C. (1984). *A Pintura Mural em Portugal nos Finais da Idade Média e Princípios do Renascimento*. Dissertação de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Ferreira, L. D. (2005). Estudo analítico das variáveis da macro envolvente de um destino turístico. *Tékhne - Revista de Estudos Politécnicos*, 4, 135-147.
- Ferreira, M. J. (2011). *Trabalho de Projeto: Literacia de Escrita em Candidatos de RVCC*. Instituto de Educação da Universidade de Lisboa.
- Ferreira, V. M., Castro, A., Seixas, J., Pato, I., & Lopes, E. (2002). Morfologias Urbanas e Espaços Públicos na Metrópole de Lisboa. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 5, 81-97.
- Ferro, A. (1933). *Salazar, O Homem e a sua obra*. Lisboa: Imprensa Nacional de Publicidade.

- Ferro, A. (1935 (discurso pronunciado a 21 de Fevereiro de 1935)). *A Política do espírito e os prémios literários do S.P.N.* Lisboa: Edições do Secretariado de Propaganda Nacional.
- Ferro, A. (1949). *Artes Decorativas*. Lisboa: Edições SNI.
- Figueiredo, A. T. (2013). *Por um Hospital mais Urbano - Os hospitais de S. João e da Universidade de Coimbra na cidade do século XXI*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Arquitectura da FCTUC.
- Figueiredo, P. (2008). *Monumentos*. Obtido de www.monumentos.pt
- Figueiredo, P. (24 de Março de 2015). *Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana*. Obtido de www.monumentos.pt
- Figueiredo, R., Bandeira, F., & Gonçalves, J. (05 de 11 de 2016). Obtido de Monumentos: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=8451
- Flor, P., & Flor, S. (2015). Em *Cães e Gatos, Animais de Companhia por Excelência, em Animais e Companhia na História de Portugal* (pp. 485-531). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Fonseca, J. P. (2005). *Formas e Estruturas no Bloco de Habitação, Património Moderno em Portugal*. Porto: Dissertação de Mestrado em Metodologias da Intervenção no Património Arquitectónico, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- França, A. (2005). *Natureza Morta*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- França, J. A. (1954/1972/1986). *Amadeo de Sousa-Cardoso: o português à força*. Lisboa: Bertrand.
- França, J. A. (1974). *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- França, J. A. (1991). *O Modernismo na Arte Portuguesa* (3ª ed., Vol. 43). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- França, J. A. (2004). *História da Arte em Portugal: O Modernismo em Lisboa*. Lisboa: Editorial Presença.
- França, J. A. (2008). *Lisboa: História Física e Moral*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Galdo, E. M., & Nielsen, J. (1996). *International User Interfaces*.
- Gomes, A. A. (s.d.). *aula_considerações - sobre-a-pesquisa.pdf*. Obtido de Adobe Reader.
- Gonçalves, C. (2008). *Pintura Mural Alentejana: a Monumentalidade Cenográfica - o núcleo Alvito, Cuba, Portel, Viana do Alentejo e Vidigueira*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Gonçalves, J. (2005). *Os Espaços Públicos na Reconfiguração Física e Social da Cidade*. Tese de Doutoramento, FCSH - Universidade Nova de Lisboa.
- Gonçalves, R. M. (1988). *História da Arte em Portugal: Pioneiros da Modernidade*. Lisboa: Alfa.
- Goode, W., & Hatt, P. K. (1977). *Métodos em pesquisa social*. São Paulo: Nacional.

- Guareschi, P. (2000). *Os Construtores da informação: meios de comunicação ideologia e ética*. Petrópolis: Vozes.
- Haguenauer, C., Cunha, G., Filho, F., Araujo, M., Almeida, L., & Lohmann, A. (2008). Projeto Museu Virtual: Criação de Ambientes Virtuais com Recursos e Técnicas de Realidade Virtual. *Revista de Realidade Virtual*, 1(2).
- INCM. (1 de Julho de 2015). Obtido de Imprensa Nacional Casa da Moeda: www.incm.pt
- Indovina, F. (2002). O Espaço Público: Tópicos sobre a sua Mudança. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 5, 119-123.
- IPPAR. (2004). *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970. Um Património a Conhecer e Salvar*. Lisboa: IPPAR.
- Leandro, S. M. (2008). *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936): Historiador, Crítico de Arte e Museólogo*. Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa.
- Macedo, D. (1946). *A Arte Moderna*. Lisboa: S.N.I.
- Manique, C. (2011). Projetos de Escolas Primárias do Arquiteto Raul Lino durante a I República Portuguesa. *Revista Linhas*, 1-18.
- Manuel-Cardoso, P. (2014). O que é a Museologia. *Cadernos do CEOM - Ano 27, n. 41 - Museologia Social*, 115-152.
- Mari, M. (2007). Os Murais de Portinari em Washington. *III Encontro de História da Arte* (pp. 390-399). São Paulo: IFCH/UNICAMP.
- Marques, I. (2012). *Arte e habitação em Lisboa 1945-1965. Cruzamentos entre desenho urbano, arquitetura e arte pública*. Tese de Doutoramento, Universidade de Barcelona.
- Martins, J. P. (2006). Daciano da Costa, Designer. *The Radical Designer*(1), 1-10.
- Matos, T. (2011). *Uma Travessia da Colonialidade Intervisualidades da Pintura, Portugal e Angola*. Tese de Doutoramento em Belas Artes (Especialidade de Pintura): FBAUL.
- Matos, T. (2011). *Uma Travessia da Colonialidade Intervisualidades da Pintura, Portugal e Angola*. FBAUL: Tese de Doutoramento em Belas Artes.
- Mello, J., Rocha, I., & Estefanni, P. (2012). Vértices Mouseion 3d – Acervos Expositivos Do Museu Galdino Bicho/Ihge Com Rotação Em 360°. *Anais do X Seminário de Ciências Sociais - Tecendo diálogos sobre a pesquisa social* (pp. 582-592). Universidade Estadual de Maringá: Departamento de Ciências Sociais.
- Moita, I. (1994). *O Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

- Monteiro, J. P. (2012). *Para o Projeto Global - nove décadas de obra. Art, Design e Técnica na Arquitetura do atelier Pardal Monteiro*. Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa.
- Monteiro, P. (2013). *A pintura mural no Norte Alentejo (séculos XVI a XVIII): núcleos temáticos da Serra de S. Mamede*. Porto: Universidade do Porto.
- Moura, A. (1974). *Estudo da técnica da pintura portuguesa do séc. XV*. Lisboa: Instituto José Figueiredo.
- Moutinho, A. M. (2015). *Realidade Aumentada Aplicada à Museologia*. Lisboa: Tese de Doutoramento em Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Moutinho, M. C. (1992). O Papel da Nova Museologia ou a Museologia Social na Sociedade Contemporânea. Em I. S. ISMAG, *O Lugar e o Papel das Ciências Sociais e Humanas* (pp. 125-136). Lisboa: Edições Universitárias Lusófona.
- Moutinho, M. C. (2007). Evolving Definition of Sociomuseology: Proposal for reflection. Em ULHT (Ed.), *XII MINOM's International Atelier*. Lisbon: Cadernos de Sociomuseologia ULHT.
- Muchacho, R. (2005). Museu Virtual: a importância da usabilidade na mediação entre o público e o objecto museológico. *IV Congresso da SOPCOM* (pp. 1540-1547). Aveiro: Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação.
- Museu da Farmácia. (17 de fevereiro de 2016). Obtido de Museu da Farmácia: www.museudafarmacia.pt
- Musto, M. (2013). *Marx for Today*. New York: Taylor & Francis.
- Nobre, P. (2010). *Belém e a Exposição Do Mundo Português: Cidade, Urbanidade E Património Urbano*. FCSH/UNL: Projecto de Mestrado em Património Urbano.
- Nunes, A. M. (2003). *Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo - Templos da Justiça e Arte Judiciária*. Coimbra: Minerva.
- Ó, J. R. (1987). *Modernidade e Tradição - algumas reflexões em torno da exposição do mundo português, in Estado Novo: Das origens ao fim da autarquia (1926-1959), Vol.II*. Lisboa: Fragmentos.
- Oliveira, P. (2015). *Apropriações e Investigações: A Experiência dos museus comunitários do México (1958/1993)*. Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: Curso de Mestrado em Educação.
- Oliveira, S., & Silva, B. (2007). Os Museus e a Internet: a necessidade de um agir comunicacional. *Actas da V Conferência Internacional de Tecnologias de Informação e Comunicação na Educação, Challenges 2007* (pp. 750-757). Braga: Centro de Competência da Universidade do Minho.

- Paiva, J. (1999). *Padre António Vieira, 1608-1697: bibliografia*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Pascoal, A. M. (2010). *A Cidade do Saber. Estudo do Património Artístico Integrado nos edifícios projectados pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa (1934-1961)*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Pereira, L. M. (2012). *Arquitectura portuguesa anos 30-50: atitude e crise de identidade: elementos para a construção de um percurso*. Doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade de Lusíada de Lisboa.
- Perez, M. F. (2012). *Adriano de Sousa Lopes, Director do Museu Nacioanl de Arte Contemporânea: Entre a Continuidade e a Mudança*. Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa .
- Primo, J. (1999). *Cadernos de Sociomuseologia. Museologia e património: documentos fundamentais* (Vol. 15). Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Quinta, E. S. (2010). *São Pedro De Moel, Um Refúgio Moderno*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da FCTUC.
- Quintas, M. A. (2009). *Transfigurações do espaço arquitetónico através da pintura na arquitetura portuguesa entre os anos sessenta e noventa do século XX*. Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa: Tese de Doutoramento.
- Ramos, R. J. (2015). *Modernidade Inquieta - Arquitectura e identidade em construção: desdobramento de um debate em português*. Porto: Edições Afrontamentos.
- Ramos, T. (2011). Estado Novo e arquitetura. Redes sociais e património cultural moderno em Portugal e no Brasil. *Revista CPC*, 12, 31-53.
- Raposo, H. (1947). *Dona Luísa de Gusmão - Duquesa e Rainha (1613-1666)*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- Rato, A. (2002). *Daciano da Costa e a Teoria do Design Português (1959-1974)*. Dissertação de Mestrado em Teorias de Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Reis, R., & Barbosa, V. (2014). Museus de Sergipe: realidade aumentada e documentação na Museologia. *XVI Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Saberes e práticas científicas*.
- Remesar, A. (1997). *Para una Teoría del Arte Pública. Proyectos y Lenguajes escultóricos*. Memoria para el concurso de cátedra, Universitat de Barcelon.
- Ribeiro, J. S. (2000). A Cultura e a (des) diferenciação do espaço público. *In IV Congresso Português de Sociologia*. Disponível em: <http://www.aps.pt/ivcong-actas.htm>.

- Rodrigues, D. (1995). *Pintura Quatrocentista. O episódio de Nuno Gonçalves ou da Oficina de Lisboa*. Em P. Pereira, *História de Arte Portuguesa* (Vol. 1, pp. -). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Rodrigues, D. (1996). *A pintura Mural portuguesa na região Norte: Exemplares dos séculos XV e XVI*. Em *A Coleção de pintura do Museu de Alberto Sampaio, século XVI-XVIII*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Rodrigues, M. (2013). *A participação Portuguesa nas Exposições Universais na perspectiva do design de equipamento*. Dissertação de Mestrado : Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.
- Salgueiro, A. R. (2012). *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961) José Augusto França e a perspectiva sociológica*. Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa .
- Sapega, E. (1992). *Ficções Modernistas: Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Sapega, E. (2012). Almada na Cidade: Encomenda ou Obra? *Revista de História da Arte* 02, 125-133.
- Serrão, V. (1982). *A Pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Breve, ICALP.
- Serrão, V. (1992). *A Pintura Proto-Barroca em Portugal (1612-1657)*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Serrão, V. (2010). *As pinturas murais da capela de S. João Batista em Monsaraz (1922); estudo do programa artístico e iconográfico e fixação*. Reguengos de Monsaraz: Município de Reguengos de Monsaraz.
- Serrão, V. (2011). Património Artístico da Universidade de Lisboa, entre saberes e afectos: estudo, salvaguarda e divulgação de um conjunto monumental ímpar. Em AAVV, *Património da Universidade de Lisboa, Arte e Ciência* (pp. 227-242). Lisboa: Tinta da China.
- Silva, A. L. (2016). *Movimento para a renovação da arte religiosa: o caso do atelier de Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa .
- Silva, B. (2002). A Globalização da Educação: da escrita às comunidades de aprendizagem. *Actas do 5º Congresso da Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação* (pp. 779-788). Porto: Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação.
- Silva, C. M. (2013). Raul Lino, protagonista de uma mudança na arquitetura escolar durante a I República Portuguesa. (UFPR, Ed.) *Educar em Revista*, 49, 83-102.
- Silva, T. (2013). Na Rota de Domingos Rebelo. *Ensaio e Práticas em Museologia*, 3, 145-159.
- Silveira, A. (2011). *Sistemas Diálogos por uma experiência Museológica Dialógica em Realidade Aumentada*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Rio Grande do Sul.
- Thompson, B. (1998). *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes.

- Tostões, A. (1992). *Monsanto, Parque Eduardo VII, campo Grande. Keil do Amaral, Arquitecto dos Espaços Verdes de Lisboa*. Lisboa.: Edições Salamandra.
- Tostões, A. (1995). *Arquitectura da primeira metade do Século XX* (Vol. III). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Varine, H. d. (19 de abril de 2013). Museologia. (A. Carvalho, Entrevistador) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, Lisboa.
- Vasconcellos, C. (2007). *Imagens da Revolução Mexicana. O Museu Nacional de História do México (1940-1982)*. São Paulo: Alameda.
- Vaz, R. M. (2013). *COMEÇAR de Almada Negreiros, Arte e o Poder Formatador da Matemática*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Ensino da Matemática da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.
- Vechina, S. (2012). Arquitetura Religiosa de Januário Godinho em Ovar e Válega. *Revista da Faculdade de Letras*, IX-XI(Ciências e Técnicas do Património), 439-461.
- Xavier, P. (2004). Educação artística do Estado Novo: as missões estéticas de férias e a doutrinação das elites artísticas. *III Congresso Internacional da APHA* (pp. 1-14). Porto: Livro de Atas da Conferência Internacional.
- Zuarte, S. (2011). Um Projecto: Jogos Tradicionais adaptados a portadores com deficiência, Para Plataformas de Comunicação Digital. *Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (SOPCOM), 7º Congresso da SOPCOM: meios digitais e indústrias criativas - os efeitos e os desafios da globalização, dias 15 a 17 de Dezembro de 2011*. Porto: Centro de Estudos das Tecnologias e Ciências da Comunicação, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

Museologia, Património, Espaço Público

- Arendt, H. (1972). *Entre o passado e o futuro*. (M. W. Almeida, Trad.) São Paulo: Perspectiva.
- Bruno, C. (2007). Museus e Património Universal, V Encontro do ICOM BRASIL Fórum dos Museus de Pernambuco, Recife.
- Chagas, M. (2000). *Memória e poder: dois movimentos*. Documento, policopiado, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Curso de Mestrado em Museologia, Lisboa.
- Camarero, C. & Garrido, M. J. (2011). Fostering Innovation in Cultural Contexts: Market Orientation, Service Orientation, and Innovations in Museum. *Journal of Service Research*, 15 (1): 39-58.
- Day, D. & Evers, V. (1997). *The Role of Culture in Interface Acceptance*, Interact, Lisboa.
- Innerarity, D. (2006). *O Novo Espaço Público*. Editorial Teorema, Lisboa.
- Moutinho, M. (1992). *O papel da Nova Museologia ou a Museologia Social na Sociedade Contemporânea*. In O Lugar e o Papel das Ciências Sociais e Humanas 125-134, Lisboa.
- Van Mensch, P. (2009). Notas sobre os arredores: património e novas tecnologias, *Musas. Revista Brasileira de Museus e Museologia* 4 (4): 11-23

Arquitetura, Urbanismo

- Archer, F., & Giard, J. (1976). *O Urbanismo e a Política*. Lisboa: Estampa.
- Archer, F. (1998). *Metapolis: Acerca do Futuro da Cidade*. (Á. Domingos, Trad.) Oeiras: Celta.
- Lynch, K. (2009). *A Imagem da Cidade - Arquitetura e Urbanismo*. Lisboa: Edições 70.

História de Arte

- Gonçalves, F. (1990). *História de Arte - Iconografia e Crítica, coletânea póstuma*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Matos, L. (2003). *Escultura em Portugal no século XX (1910 – 1969) – Academias, Modernismo e vanguardas*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas – Artes da Universidade do Porto.
- Silva, R. F (2000). “Pintura Mural – 25 Anos de Intervenção”, in *História*, nº 30, Ano XXII (III Série).
- Sousa, C. & Caetano, J. (2003). “Roteiro Rota do Fresco”, AMCAL.

Ciências Sociais e Humanas

Norberto, A. (1939). *Peregrinações em Lisboa XI*. Vega, Lisboa.

Foddy, W. (1996). *Como pergunta: teoria e prática da construção de perguntas em entrevistas e inquéritos*. Oeiras: Celta Editora.

Freire, P. (1980). *La educación como práctica de libertad*. Siglo XXI Editores, Madrid

Goode, W., & Hatt, P. K. (1977). *Métodos em pesquisa social*. São Paulo: Nacional.

Guareschi, P. (2000). *Os construtores da informação: meios de comunicação ideologia e ética*. Petrópolis: Vozes.

Lopes, João Teixeira (1998). *A Cidade e a Cultura - Um Estudo Sobre Práticas Culturais Urbanas*. Tese de Doutoramento em Sociologia, Universidade do Porto.

Quivy, R. &. (1995, 2008). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Trajecto Gardiva.

Salazar, A. O. (1946). *Discursos e notas políticas*. 2ª ed., vol. II, Coimbra: Coimbra Editora,

Vala, J. & Monteiro, M. B. (1993). *Psicologia social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Weber, M. (2001). A “objectividade” do conhecimento na ciência social e na ciência política, In: *Metodologia das ciências sociais – Parte 1*. 4. Ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas.

GLOSSÁRIO

Arriccio - Terminologia italiana que corresponde à primeira camada de gesso.

Cal - Hidróxido de cálcio.

Encomendador – Quem encomenda uma obra.

Gadget - é um equipamento que tem um propósito e uma função específica, prática e útil no quotidiano. São normalmente designados de gadgets dispositivos eletrónicos portáteis como PDAs, smartphones, tablets, entre outros.

Giornate - Terminologia italiana que corresponde ao trabalho de pintura realizado num dia.

Incisão – técnica de gravação numa argamassa ainda fresca.

Intonaco - Terminologia italiana para gesso.

Ligante - Material, geralmente em pó, a que se junta água para formar uma pasta e que serve para aglutinar substâncias e aumentar a resistência dos materiais.

Pigmento - Substância natural ou produzida que serve para dar cor.

Pintura a seco – Pintura na argamassa já seca.

Pintura mural - registo em suporte parietal que pode ser em argamassa de areia e cal ou pedra.

Pontate - Terminologia italiana, que corresponde à parte da pintura executada na linha do andaime.

Quick Response – É um código de barras bidimensional que permite guardar mais informações do que o tradicional código de barras e que se apresenta unidimensional.

Sínopia - Terminologia italiana que corresponde ao esquisso ou esboço do desenho.

ÍNDICE REMISSIVO

- Almada Negreiros, 82, 119, 149, 160,
161, 176, 255, 283, 298, 299, 311, 325,
362, 368, 369, 375, 383, 395, 397, 398,
430
- António Ferro, 40, 60, 81, 87, 270, 362,
408
- António Lino, 176, 319, 425
- António Pardal Monteiro, 149, 161, 228,
424, 432
- arquiteto, 40, 73, 88, 126, 147, 196, 211,
228, 298, 314, 324, 336, 337, 342, 352,
398, 401, 406, 408, 409, 434
- arte mural, 5, 34, 42, 44
- arte portuguesa, 39, 48, 55
- artista, 40, 48, 87, 90, 193, 224, 287, 395,
396, 397, 398, 399, 400, 406, 408, 413,
422
- Carlos Botelho, 82, 229, 270, 400, 408,
409
- Cidade de Lisboa, 34, 35, 37, 39, 42, 93,
354, 366, 377, 397, 399, 400, 402, 403,
404, 406, 408, 414, 424, 425, 435
- conservação, 33, 39, 43, 49, 54, 55, 59,
60, 76, 117, 125, 196, 215, 224, 228,
263
- Daciano da Costa, 176, 177, 401, 402
- degradação, 54, 60, 117, 278, 280
- dessacralizado, 34, 72, 194, 278
- ditadura, 39, 44
- Domingos Rebelo, 319, 320, 403, 404,
405
- Domingos Soares Branco, 287, 292, 324,
406
- Duarte Pacheco, 39, 40, 55, 60, 73, 82,
126, 147, 337, 352, 367
- edifícios, 5, 34, 39, 40, 41, 42, 73, 74, 80,
87, 88, 90, 147, 287, 292, 342, 343,
367, 406, 409, 413, 424, 443
- Eduardo Anahory, 270, 408
- encomendador*, 40, 87
- espaço público, 59, 60, 70, 71
- estado de conservação, 5, 117, 196, 287,
292
- Estado Novo, 5, 34, 39, 41, 42, 44, 60, 72,
73, 80, 87, 147, 292, 328, 404, 443
- Estrela Faria, 82, 117, 118, 193, 229, 242,
270, 408, 409, 410
- Exposição do Mundo Português, 41, 270,
328, 408, 425, 434
- Henrique Franco, 298, 299, 304, 338, 411
- Joaquim Rebocho, 325, 328, 352, 354,
412
- Lino António, 82, 149, 229, 298, 299,
309, 310, 413
- Luís Dourdil, 207, 220, 222, 224, 262,
263, 278, 280, 415
- Marquês de Pombal., 352
- memória, 40, 41, 42, 43, 44, 59, 69, 75,
118, 161, 176, 215, 405, 434

- memórias, 5, 34, 36, 37, 41, 42, 44, 59, 70, 125, 147, 405
- modernidade, 39, 367
- moderno, 39, 40, 73, 81, 283, 319
- mural, 5, 34, 37, 42, 44, 80, 88, 111, 117, 118, 128, 193, 207, 211, 220, 224, 242, 269, 280, 283, 325, 336, 338, 363, 384, 408, 409, 410, 443
- musealizar*, 33, 34, 37
- museologia, 5, 34, 36, 41, 42, 43, 46, 75, 76, 443
- Museologia*, 5, 7, 34, 36, 43, 48, 75, 269, 403, 444, 457
- museu, 54, 55, 59, 76, 77, 116, 125, 270, 276, 336, 404, 434, 444
- Museu de Arte Popular, 7, 55, 91, 270, 276, 368, 400, 408, 409
- nacional, 5, 36, 39, 40, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 72, 80, 81, 147, 298, 336, 366, 406, 408, 424
- nacionalista, 147, 328
- Nova Museologia, 36
- obra de arte, 298, 361
- património, 5, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 53, 54, 55, 59, 69, 72, 75, 147, 215, 224, 278, 336, 382, 424, 443
- Paulo Ferreira, 82, 270, 408, 409
- pintor, 40, 48, 50, 51, 90, 91, 119, 211, 222, 224, 255, 280, 298, 299, 310, 319, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 408, 415
- pintura, 5, 34, 42, 43, 44, 48, 49, 50, 51, 53, 59, 72, 80, 90, 91, 117, 177, 196, 209, 220, 222, 224, 229, 242, 283, 287, 309, 336, 395, 396, 398, 401, 404, 405, 410, 413, 421, 435
- pintura mural, 5, 34, 42, 43, 44, 49, 53, 80, 90, 177, 196, 222, 242, 398, 413
- Pintura Mural, 48, 80, 90, 457
- pinturas murais, 5, 34, 42, 43, 49, 51, 90, 91, 93, 146, 177, 270, 276, 299, 328, 362, 383, 396, 398, 401
- Pinturas Murais*, 5, 34
- política, 40, 41, 60, 69, 72, 74, 270, 384
- Porfírio Pardal Monteiro, 147, 149, 161, 228, 298, 367, 424
- Portela Júnior, 111, 314, 325, 421
- público, 37, 41, 59, 69, 76, 205, 211, 224, 228, 276, 278, 283, 361, 362, 382
- Raul Lino, 55, 126, 146, 228, 434
- restauro, 39, 43, 49, 55, 117, 146, 196, 215, 224, 263
- sacralizado, 34, 72
- Salazar, 39, 72, 80, 81, 87, 148, 270, 298, 324, 352, 354, 362, 367, 383, 458
- simbólica, 40, 73
- simbologia, 34, 70, 363, 443
- Sousa Lopes, 55, 328, 404, 422
- tríptico, 320, 369, 377, 385, 390, 418

APÊNDICE I – GUIÃO E TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS

Nome do Entrevistado

Que ocupação/profissão desempenhou na época?

Conheceu de perto algum dos artistas (pintura mural ou arquiteto)?

Se sim:

Como classificava o autor e a sua obra?

Como qualificava e descrevia o domínio do poder (salazarista) sobre o(s) artista(s)?

Como avaliava o artista, o conhecimento e o impacto da comunidade perante a obra?

Na sua opinião a arte mural influenciava de que modo a sociedade na época? e hoje?

Como classifica o papel político na arte durante o estado novo? e hoje?

Ao observar as pinturas murais reconhece/identifica referências culturais?

Que edifício decorado com pintura mural em lisboa considera mais relevante?

Na sua opinião, esse edifício obteve outra conotação/importância pelo facto de conter a pintura mural?

Que público usufruía desse edifício na época?

Que público frequenta esse edifício hoje?

Considera importante musealizar o património mural, porquê?

Como observa hoje o papel das entidades culturais perante o património mural?

Que vantagem presencia nas novas tecnologias para a museologia?

Transcrição da entrevista ao Professor José Mattoso (1933-), Historiador medievista e Professor Universitário, sobrinho e afilhado do pintor Lino António (1898-1974):

Autora:

- Professor lembra-se que papel tinha na época em que o seu tio elaborou as respetivas pinturas Igreja de Nossa Senhora de Fátima de Lisboa e a Biblioteca Nacional de Lisboa?

José Mattoso:

- Eu recordo-me do tio lino desde da minha meninice, eu vivia em Leiria, e tinha uns 10 11 anos. E o tio lino vivia em Lisboa, portanto não o via muitas vezes. Mas recordo quando ia para casa dele na aldeia de Jesus. Sendo que nunca tivemos conversas teóricas à cerca das respetivas pinturas. Mas o que posso dizer sobre a precessão dele em relação às suas obras.

O tio lino concebia as diversas composições sobre Portugal, como um trabalho das artes, nos diversos temas universitários, religiosos, ou sobre acontecimentos ligados aos combates, um pouco como estereótipos de figuras com significados que ele gostaria que fosse percebidos, eu compararia como as artes decorativas, de forma a distinguir uma pintura mural com um significado ideológico muito evidente de uma pintura mais decorativa e que utiliza esses estereótipos para o espectador ligar tudo isto aos seus conhecimentos e inserir numa conceção geral de nação do seu país, que não tem nada de militante. É um trabalho que não pretende impor nenhum programa político, mas procura em todo o caso difundir uma certa honestidade um trabalho anónimo, mas bem feito contribuindo para a educação do povo português de uma forma paternalista era a favor do regime ele pensava estar em sintonia com o regime, mas o que interessava era existir um progresso da sociedade que ele pudesse dar através do seu trabalho

Autora:

- Como sabe existiram obras rejeitadas pelo regime, como via o seu tio como artista esta imposição do regime?

José Mattoso:

- No caso do tio lino ele estava satisfeito o governo, no ponto de vista ideológico e no que respeitava ao desenvolvimento do país. Não considerava nenhuma obra de génio, mas também era assim que convinha ao regime, o tio lino não era contestatário, mas não se considerava um porta voz do regime, aliás isso seria uma atitude primária e absurda. Entre os artistas existia um grande respeito tanto pela personalidade de cada um com o estilo plástico que escolhia e

da forma como cada um interiorizava os seus talentos artísticos e o papel que isso implicava na sociedade.

Autora:

- Como qualificava seu tio, o peso que a sua obra, exercia na sociedade?

José Mattoso:

- Considerava que era um contrato a longo prazo, desejava que a sua obra desse frutos, num discurso explícito, tentava que a suas obras quer para a Igreja de Fátima quer noutros exemplos, fosse transmitida de forma clara que todos compreendessem. Não era apologético na sua obra procurou transmitir os sentimentos normais das pessoas, mesmo quando representa um santo não esquece que um santo é humano e tem sentimentos humanos, representava com um traço muito forte, mas sem se prevalecer.

Autora:

- A construção da Igreja de Fátima gerou na época grande contestação, o seu tio referiu algo sobre como se sentiu, visto ter executado obra nesta igreja?

José Mattoso:

- Ele viu os obras como uma modernização do pensamento religioso, quis representar os votos e a fé de uma forma moderna. Refiro algo muito curioso, que é, a nossa senhora que está representada na igreja de Fátima, e que o tio lino retratou a cara da sua segunda mulher, acho que estaria muito apaixonado na época. Risos. O meu tio na obra dele, a par do pintor Almada Negreiros, também gostava muito de retratar pessoas trabalhadoras, vendedouras da praça, gostava de retratar o povo.

Autora:

- Ao olharmos para as pinturas que seu tio executou, com toda a sua simplicidade transmitindo a culturas da época, na sua opinião, como vê hoje, as referidas pinturas, ainda transmitem a cultura cultural da época, ainda são vistas da mesma forma?

José Mattoso:

- Talvez não, o trabalho artístico de hoje, talvez não tenha o mesmo discurso que lino. Este fez num âmbito educativo e pedagógico, mesmo propriamente dito da arte, valorizando a arte decorativa, valorizar a grande obra monumental. Não vejo atualmente obras com este discurso nem com esta grandeza, acho que à uma desagregação total do objeto artístico e a busca no sentido em toda a parte.

Autora:

- Não é o caso das obras do seu tio, mas outros autores que executaram uma determinada obra concreta (encomendada), e que hoje encontram-se abandonadas ou destruídas. Estou a referir-me por exemplo à pintura mural de Estrela Faria, na Escola Padre António Vieira, ou do mural de Paulo Guilherme D'Eça Leal no antigo cinema paris, ou o exemplo do painel de Luís Dourdil no antigo restaurante panorâmico de Monsanto. Que de certa forma a pintura deixou de fazer sentido para a população de hoje e bem como para o próprio edifício. Existe uma dessacralização do edifício e a obra em si altera-se, que opinião tem sobre isto?

José Mattoso:

- Não faço nenhuma crítica ao pós-modernismo nem às tendências contemporâneas da arte, embora não posso deixar de admirar os grandes pintores da primeira metade e mesmo meados do século XX que com a sua arte fizeram com que a humanidade se olha a si própria de uma outra maneira e que tivesse uma vivência mais intensa da sua própria existência. Refiro artistas como Godan, Picasso ou Renoir, onde cabe o modernismo o simbolismo o impressionismo, etc... que vieram realmente intensificar a vivência humana.

Autora:

- Para si Professor que edifício com pintura mural em Lisboa considera mais relevante?

José Mattoso:

- Para mim as pinturas que Almada realizou para a Gare Marítima de Alcântara.

Autora:

- Na sua opinião. como vê a utilização das novas tecnologias para a museologia numa perspetiva de dar a conhecer as diversas obras aos restantes públicos?

José Mattoso:

- Acho que sim, mas vejo apenas como mais uma ferramenta. Porque as novas tecnologias podem transfigurar tudo, bom talvez seja eu um pouco pessimista em relação às suas capacidades. Acho que ao usar esta técnica (TIC) é o polo oposto da inspiração que lino exercia nas suas obras.

Autora:

- Mas professor é verdade que as novas tecnologias podem vir a ajudar na museologia de diversas formas, e nas várias vertentes. Como criar virtualmente uma obra, deixando-a acessível ao público, enquanto esta está em fase de conservação e restauro. Como de uma forma de disseminar as respetivas obras a um público mais vasto.

José Mattoso:

- Bem eu estava a pensar numa espécie de aprendiz de feiticeiro, hoje o homem já domina tão bem os reais que pode esquecer que isso pode criar situações catastróficas.

Autora:

- Para mim professor as novas tecnologias podem servir para cativar os públicos a deslocarem-se ao local, para poderem ver de perto.

José Mattoso:

- Há como uma ajuda do turismo é isso?

Autora:

- Não só professor, quando colocamos algo numa plataforma web, estamos a ajudar o público que não tem acesso fácil à obra, que não o tem, devido a impossibilidade devido à distancia, doença, etc... Bem com, serve também para relembrar o processo da técnica a fresco, uma arte esquecida.

José Mattoso:

- Sim nesse contexto concordo, pois existia na época um grande domínio dos materiais e das técnicas. Recordo o painel que o tio lino fez, no colégio, uma pintura a fresco bem grande, onde retrata os monges sendo eu, um deles, e realizou apenas em dois dias. Eu próprio ainda ajudei na pintura, risos... coloquei o meu traço e recordo-me que o tio lino me disse:

- Olha que tens a intuição do traço. É um traço praticamente retilíneo, mas com uma ligeira inclinação que faz a curva do braço.

Autora:

- Mais alguém da família era artista?

José Mattoso:

- O meu irmão João que é mais velho que eu e que foi arquiteto que hoje vive no Canada e que fez a ilustração para uma pequena brochura do meu pai (António Gonçalves Mattoso) - os Mosteiros de Portugal.

Transcrição da entrevista a Dr. Luís Fernando A. Dourdil Dinis, filho do pintor Luís Dourdil:

Autora:

- Que papel desempenhava Fernando, na época em que se executaram os vários painéis murais?

Luís Fernando Dourdil:

- Era estudante.

Autora:

- Para além do seu pai, conheceu algum artista de perto?

Luís Fernando Dourdil:

- Tinha contacto com vários artistas dentro e fora de casa, o meu pai convivia com vários colegas nomeadamente na Brasileira. Recordo João Vieira, Vieira pinto, António Valdemar, o arquiteto Raul Chorão Ramalho e mais tarde seu filho Pedro chorão, entre muitos outros.

Autora:

- Como classificava o autor e a sua obra?

Luís Fernando Dourdil:

- Era um mestre na sua arte, com uma personalidade discreta, foi designer gráfico, desenhador e pintor, com dotes artísticos na linha da escola francesa. Retratava as mulheres e homens de lisboa bem como as suas vivencias. Com um traço simples, mas preciso, filtrava a realidade, em tons suaves. Na sua obra aproveita o máximo das conceções figurativa e abstratas. A mim cabe dar um contributo para o melhor entendimento da obra e da vida de um artista que nos deixou um legado considerável.

Autora:

- Como qualificava e descrevia o domínio do poder (salazarista) sobre o(s) artista(s)? E em particular como sentia seu pai, ao compor as diversas artes, o domínio de Salazar, intimidado sem liberdade?

Luís Fernando Dourdil:

- Não se sentia intimidado, embora houve uma obra censurada. Foi para a capa de um livro uma figura masculina sentado à porta de uma fábrica de pé, como se estivesse a pensar. Não era permitido pensar, risos.

Autora:

- Como avaliava o conhecimento e o impacto da comunidade perante a obra de seu pai?

Luís Fernando Dourdil:

- Era muito apreciado e acarinhado por todos, em Lisboa Gil Teixeira Lopes, do Lapa, Luís Filipe Abreu, Lagoa Henriques, entre outros, quiseram fazer uma retrospectiva da vida e obra de meu pai na Escola Superior de Belas Artes em 1974.

Na sua opinião a arte mural influenciava de que modo a sociedade na época? e hoje?

Autora:

- Como classifica o papel político na arte durante o estado novo? e hoje?

Luís Fernando Dourdil:

- No início não se sentia tanto o poder de Salazar, mas acertava altura sim, e os artistas eram um pouco marionetes, e não se sentiam bem com isso. Nomeadamente o meu contou que numa reunião, com vários colegas, a direção, já não me lembro do nome, mas disse que todos os artistas plásticos eram comunistas, e perante tais afirmações, todos os artistas que estavam na reunião decidiram abandoná-la. O meu pai era simpatizante do partido socialista, mas o que estava em causa era o trabalho não a cor política. E o meu pai era amigo de muita gente, do Morais, do arquiteto Raul Lino, entre outros. Nem todos tinham os mesmos ideais políticos. Existiam ideologias, e estabeleceram-se normas, mas como diz o professor David Santos todos os artistas de um modo ou outro tocaram no neorrealismo.

Autora:

- Ao observar as pinturas murais reconhece/identifica referências culturais?

Luís Fernando Dourdil:

- Na obra do pai, talvez as varinas, que tem varizes nas pernas que frequentavam a lota, ele dizia são estas varinas que eu quero focar e homenagear. Aqui o neorrealismo. Nos primeiros tempos as temáticas foram figuras populares onde se vê a inspiração da pintura cubista, com tons suaves e transparências de influências de Jacques Villon. Depois o meu pai torna-se mais abstrato onde a figura e o desenho se misturam de forma harmoniosa. O meu pai teve poucas metamorfoses, sendo nos finais dos anos 60 e depois 70, focando a figura humana estilizada, focando o homem na sua solidão. Devo lembrar um trabalho que o meu pai fez para junta pecuária, um edifício que pertence ao ministério da economia, encontra-se fechado, é na rua Castilho, ao lado do hotel, é um esgrafitado, baixo relevo, representa animais, sem cor. E já o meu avô Norberto tocava viola e animava algumas salas em Lisboa.

Autora:

- Considera importante musealizar o património mural, porquê?

Luís Fernando Dourdil:

- Sim claro, estes artistas deveriam ainda ser mais estudados, para que a sua história não se perca.

Autora:

- Como observa hoje o papel das entidades culturais perante o património mural?

Luís Fernando Dourdil:

- Tens vindo a fazer-se alguns trabalhos, mas ainda falta muito e por vezes, existe muito desconhecimento do património existente.

Que vantagem presencia nas novas tecnologias para a museologia?

Luís Fernando Dourdil:

- Acho muito bem, a Antonieta e eu temos um blog e o Facebook, onde colocamos várias obras e acontecimentos sobre o meu pai para que todos tenham conhecimento.

Como disse José Saramago (Cadernos de Lanzarote 1994):

- “Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos.

Sem memória não existimos, sem responsabilidade talvez não mereçamos existir.”